Opłata pocztowa uiszczona ryczałtem.

COMOEDIA

TYGODNIK

TEATR • KINO • MUZYKA • LITERATURA
PLASTYKA • ARCHITEKTURA • MODY • SPORT • FINANSE • SPOŁECZEŃSTWO

№ 1. Warszawa, Niedziela, 10 stycznia 1926 r. Rok I.

REDAKCJA i ADMINISTRACJA
Warszawa, Hoża 18. Tel. 139-60 i 518-12.
Konto czekowe P. K. O 12 350.

Prenumerata z przesyłką 6 zł. kwartalnie
" " 10 " półrocznie
" " 18 " rocznie
Za granicą 1 dolar kwartalnie.

Redaktor przyjmuje codziennie od 11—1 po poł.
Godziny biurowe od 9—1 i 4—7.

Kierownik literacki:
STEFAN KORDJAN GACKI
godziny przyjęć od 4—6 wiecz

DO CZYTELNIKÓW.

Nie występujemy z gotowym programem.

Jesteśmy zdania, że w naszej pięknej epoce — epoce techniki industrjalnej i music-hallu, giełdy i sportu, reklamy i jazzu — teatr i kino, przepuszczające co wieczór przed iluminacją kinkietów i srebrem ekranu tysiące ludzkich oczu, stają się wszechstronnym wykładnikiem życia w całej szerokości jego oddechu, w całej mnogości jego wydarzeń! Mimo bowiem utyskiwania na upadek teatru, na schyłek kultury artystycznej, stwierdzić należy, że dzisiejsze widowisko teatralne notuje z czujnością niebywałą najskrytsze mutacje społeczne, najsubtelniejsze drgania temperamentu mas.

Teatr jest sztuką żywą i zawsze młodą.

Polska — powiedzmy to śmiało — pod względem kultury teatralnej nie idzie w ogonie swoich sióstr europejskich. Posiadamy szereg pierwszorzędnych teatrów, możemy się poszczycić wysokim (najwyższym bodaj w Europie) poziomem sztuki aktorskiej, mamy paru reżyserów — twórców, ożywionych duchem nowatorskich poszukiwań.

Nie hołdujemy żadnym kultom. Teatr jest czynnikiem społecznym.

Naszą zasadą jest niezależność i bezstronność.

Comoedia otrzyma charakter powszechnego pisma teatralnego i kinowego, tak bardzo popularnego w kulturalnych krajach Zachodu: Paryż — dziennik „Comoedia", Medjolan — „Comoedia", Praga — „Comoedia", Bukareszt — „Rampa" i t. d.

Szerokie zastosowanie znajdą na naszych szpaltach najnowsze metody informowania ogółu o aktualjach sztuki europejskiej.

Artykuły zasadnicze będą miały na celu ułatwienie czytelnikowi orjentacji w doborze widowisk, lektury, rozrywek i t. p.

Wywiady i ankiety zaznajomią czytelnika z poglądami i zamierzeniami autorów, reżyserów, aktorów i dyrektorów.

Ażeby uprzystępnić czytelnikowi poznanie dzieł teatru i kina, drukować będziemy w odcinkach najciekawsze fragmenty sztuk granych w teatrach oraz nowele osnute na tle wybitnych filmów, wyświetlanych w kinoteatrach.

W kronikach — krajowej i zagranicznej — dawać będziemy dokładny przegląd zjawisk, wydarzeń i ewenementów z dziedziny teatru i kina ze szczególnem uwzględnieniem naszej prowincji.

W specjalnej korespondencji będziemy zdawali relację z życia artystycznego, zarówno wielkich ośrodków prowincjonalnych, jak i stolic europejskich.

W obszernych rubrykach omawiać będziemy modę, sport i życie polityczne kraju.

Wszystkie dziedziny, graniczące z teatrem i kinem, a więc literatura, malarstwo, muzyka, architektura i taniec — znajdą na szpaltach naszych należne im miejsce.

Ostatnia stronica pisma zawierać będzie stale dokładny repertuar wszystkich teatrów i kin z wyszczególnieniem obsady.

Uwzględniając wzrokowe potrzeby dzisiejszego czytelnika zamieszczać będziemy w każdym numerze ilustracje do obrazów i sztuk kinematograficznych, wizerunki aktorów i pisarzy, reżyserów i t. d.

Przystępujemy do pracy w przeświadczeniu, iż uda nam się zaspokoić istotne potrzeby najszerszych rzesz czytelniczych.

Pomóżcie nam!

REDAKCJA.

Wystawa teatralna w Nev-Yorku

Po nudach wystawy Paryskiej, wystawa w Nev-Yorku poświęcona tylko nowoczesnemu teatrowi wywołała ogromne zainteresowanie. Dyrektorem generalnym został Fr. Kiessler, ten sam, który zorganizował zeszłoroczną wystawę w Wiedniu. Współudział zapowiedzieli już artyści wszystkich krajów. Wystawa obejmie około tysiąca szkiców i makiet, z dziedziny dekoracji, kostjumów i architektury teatralnej. Zorganizowaniem działu polskiego zajął się p. E. Woroniecki. Dotychczas zaproszeni zostali pp. Pronaszkowie, T. Gronowski, H Starzewski, A. Rafałowski, Kobro, (ci ostatni jako przedstawiciele skrajnego modernizmu, grupującego się do[illegible] w „Bloku"). A więc brak polskich dekoratorów teatralnych na wystawie paryskiej będzie powetowany na wystawie międzynarodowej w New-Yorku.

30 wieczorów teatru klasycznego

Jeden miesiąc bieżącego roku ma być poświęcony w Komedji Francuskiej przeglądowi repertuaru tego teatru, poczynając od „Cyda" poprzez Moliera, Marivaux, Beaumarchais i Musseta, kończąc na „Paryżance". Żałować należy, że żaden z teatrów polskich, stołecznych oczywiście, nie może się zdobyć na przegląd podobny. Żadna ze scen naszych nie posiada repertuaru żelaznego, podstawowego — żyje gorączką od premjery przypadkowej, do premjery. Gdzież tu mowa być może o jakiejś linji artystycznej teatru z jednej strony, a — jego ocenie sumiennej, niepowierzchownej — z drugiej.

Comoedia włoska o Wyspiańskim

W ostatnim zeszycie włoskiej „Comoedia", która żywo zajmuje się sztuką teatralną w Polsce, posiadając nawet stałego w Warszawie korespondenta, p. Jerzego Mazaraki, — znajdujemy obszerny artykuł o Wyspiańskim pióra znanego teatrologa włoskiego p. Bruno Brunelli, pod tytułem: „Veste di vivi e di morti in un dramma pollaco". Artykuł, pisany z głęboką znajomością życia i dzieła Poety, zaopatrzony w piękne przekłady fragmentów z „Wesela", przeprowadza analizę twórczości Wyspiańskiego, zapoznając z nim publiczność włoską.

Listy z Paryża

Charlie Chaplin, Chaplin Charlie, Charlie Chaplin

Sensacją kinową w Paryżu są obecnie dwa filmy: „La rue vers l'or (the gold rush — Poszukiwacz złota) z Charlie Chaplinem demonstrowany w monstrualnem kinie na bulwarach w Miraveaux oraz „Miserables" Victora Hugo demonstrowany w 10 kinach jednocześnie. Francuz, który odwiedza tylko kina swojego „quartier" musi sprzeniewierzyć się swej zasadzie i nadprogramowo wy-



brać się na bulwary, aby obejrzeć najnowsze arcydzieło filmowe największego współczesnego artysty, niezrównanego i ubóstwianego tragikomika. Dla Francuza jest to poświęcenie nielada. Ale sprawa posiada tu pierwszorzędną wagę: idzie tu o Chaplina, a Chaplin jest bóstwem Paryża. Wystarczy mu ukazać się jako mały, chwiejący się punkcik na tle śnieżystych gór Alaski—aby co dnia wypełniona szczelnie sala kina Mariveaux rozbrzmiewała powitalną salwą śmiechu. Albowiem wodzów, królów i prezydentów wita się salwą strzałów armatnich, Chaplina—salwą szczerego śmiechu.

Chaplin jest władcą urojonego, lecz niemniej żywotnego królestwa, Królestwa Radości. Ten śmiech, którym powitano chwiejący się czarny punkcik na tle biało śnieżystych gór dał mi do zrozumienia, że oto nadchodzi król, którego państwa na żadnej mapie nie znajdę.

Przestraszyłem się.. Zadrgał we mnie śmiech, jednocześnie zadrgało serce. A nuż to samozwaniec? Chaplina znałem ze starych kreacji, z filmów, które demonstrowano w Warszawie. Co do jego wielkości miałem wiele zastrzeżeń.

Wnet się zaczęła orgja komizmu, przeplatana wyrafinowaną obojętnością i dojmującym tragizmem W tym warkoczu plecionym z trzech pasm komizmu, obojętności i tragizmu tkwi genjusz Chaplina.

Czy to będzie scena głodu, kiedy Chaplin z miną majestatycznie spokojną i poważną, z oczami melancholijnie i pesymistycznie zapatrzonemi — w co zaopatrzonemi? — zdejmuje jeden but i gotuje go, aby potem na talerzu [illegible]parować go niczem ćwiartkę kury, w gwoździach widząc kości i nawlekając na widelec makaron sznurowadła; czy to będzie scena kiedy jego towarzysz półobłąkany w delirium głodu widzi w Chaplinie wielkiego koguta i rzuca się na niego, aby zaspokoić swój apetyt; czy to będzie scena miłosna, kiedy Chaplin z radości, że zdobył serce kobiety, staje na głowie, czy to będą sceny pełne niesamowitej grozy i rozwydrzonego komizmu, rozgrywające się w domku zawieszonym na skraju przepaści—wszędzie Chaplin neurasteniczną dłonią splata warkocz z trzech pasm komizmu, obojętności i tragizmu.

Chwilami sala tak głośno demonstruje swoją radość, że orkiestra musi przerwać akompanjament.

* * *

Na czoło produkcji francuskiej wysuwa się wielki film Misérables, nowa edycja powieści Hugo w realizacji Henri Fescourt. Całości nie widziałem, gdyż przyjechałem do Paryża po pokazie prasowym; w kinach zaś podczas mego pobytu demonstrowano tylko prolog i 1-szą epokę.

Film jest zakrojony na wielką skalę, a sądząc z pierwszej epoki, zasłuży sobie na poczytne miejsce obok „J'accuse".

Scenarjusz świetnie skrojony, esencjonalny, nieprzeładowany szczegółami. Film ma być ostatnim słowem techniki francuskiej. Zespół dobrano nader szczęśliwie. Jean Valjeana kreuje nowy nieznany dotąd artysta — Gabriel Gabrio. Artysta porywa żywiołową ekspresją swej maski, to też pokładają nadzieję, że w kinie francuskiem zajmie miejsce zmarłego, jedynego wielkiego artysty Severina Marsa. Ponad spodziewanie świetni okazali się Sandra Milowanoff w roli Fatimy i Jean Toulouf w roli Javerta.

O filmie „Ben Matias Pascal" Pirandelli z Mozżuchinem w roli głównej i o „Knocku" Jules Romains'a pomówimy innym razem.

Leon Trystan

DOM FILMU POLSKIEGO

Pod tą nazwą zorganizowane zostało towarzystwo dla popierania kultury kinowej w Polsce. Dookoła „Domu" skupiły się związki artystów filmowych, wytwórcy, przedsiębiorcy, miłośnicy. Nad całością czuwa Zarząd złożony z najwybitniejszych naszych filmowców. Dotychczas zdołano uruchomić (w pałacu ks. Czetwertyńskich) własny kinoteatr, bibljotekę, czytelnię. Może nareszcie zajmie się ktoś naprawdę tak zaniedbaną u nas X Muzą.

TELEGRAM

Do red. „Comedia" Paryż. Medjolan. Praga

Przesyłamy przyjacielskie pozdrowienia.

„Comoedia" w Warszawie.

TEATR

z dyr. Szyfmanem.

Inżynier w labolatorjum

Jakże daleko odbiegliśmy od teatru improwizowanego, który za pompatycznym blichtrem sceny ukrywał ponure kulisy—potrzewkę zawieszonych na sznurach deko racji — ciemne korytarze — zgiełk i nieład garderoby aktorskiej „Teatr Polski“ robi wrażenie precyzyjnie zorganizowanego laboratorjum Jeśli wierzy się — jak wierzy „Comoedia“—że teatr jest najistotniejszym zwierciadłem społeczeństwa, to w tym gmachu rozumie się, że jest on także doskonałą celową bronią, której może i powinna użyć każda idea, każda klasa kiedy z szarej codzienności będzie chciała sięgnąć po stygmat bohaterstwa. Teatr użyczy mu broni, nabije ją człowiek z widowni.—Czekam na dyrektora Szyfmana, który spełnia tu rolę inżyniera. Ostatni telefon z Łodzi, donoszący o wyprzedanej sali na gościnne występy A. Węgierki i rozpoczynamy rozmowę.

— Nie jest źle. Nie jest przynajmniej gorzej niż zagranicą. P. Saunier, dyrektor jednego z teatrów paryskich, opowiadał mi niedawno o bolączkach teatralnych swego kraju. „Brak nowych sztuk teatralnych, mówił, plaga biletów ulgowych, wysokie gaże personelu i td. i td.“. To samo i ja mogę powtórzyć słowo w słowo

— I może konkurencja kinematografu? Ten ostatni konflikt, który zastępuje niektórym brak głębszych konfliktów artystycznych?

— Co do mnie jestem przekonany, że kinoteatrowi nie przeszkadza. Oboje mogą istnieć obok siebie, bo jedno drugiego nie zastąpi Np. obecnie w teatrach jest pewne ożywienie, a w kinematografie podobno gorzej: nawet parę kin przerobiono na teatrzyki. Widocznie zainteresowanie publiczności zależne jest od innych momentów, niemających nic wspólnego z rzekomym konfliktem teatralno — kinowym.

— Otóż to: sedno sprawy tkwi, zdaje się, w żywotności, którą wykażą obie muzy. Rywalizują one ze sobą istotnie — „na szybkość„ — której uda się pochwycić rzeczywiste potrzeby chwili?

— Jeśli kino chwili nie przegoni... Ma pan prawdopodobnie na myśli tak zwane eksperymentowanie. Trzeba przecież rozróżnić dwa rodzaje eksperymentu: autorskie i ściśle teatralne. Przyzna pan, że w pierwszym kierunku uczyniliśmy dość dużo. Pokazaliśmy cały szereg nowych autorów, niektórych poraz pierwszy w Polsce. Będziemy szli dalej po tej linji. Jeszcze w tym sezonie wystawiamy kilku „nowych“, m. inn. komedje włocha Bentempelli Poza tem planuję Pirandellę (już piątą z rzędu sztukę), Geraldy'ego, Romain Rolland'a („Gra Miłości i Śmierci“) Sarmante'a („Najpiękniejsze Oczy Świata“), O Neiile'a („Anna Cristie“ i inni.

— A eksperymenty — trzymajmy się tej nazwy — ściśle teatralne?

— Były i takie. Zasadniczo jednak, sądzę, że „Teatr Polski“ nie jest odpowiednim dla nich terenem. Teatr eksperymentalny nie powinien być obciążony tak wielkim aparatem, tak wielkiemi kosztami; nie wytworzy się wtedy, ani potrzebna atmosfera, ani nie będzie dostatecznej swobody ruchów. My po dwuch, trzech nieudanych eksperymentach jesteśmy położeni na obie łopatki Tymczaszem teatr, oparty na współpracy ideowej zespołu może eksperymentować dowolnie, ciągle się odnawiać. Zresztą, wyznaję, eksperyment dla samego eksperymentu nie pociąga mnie. Chcę być w zgodzie ze swoim sumieniem. Śledzę uważnie za nową produkcją dramatyczną i wybieram to, co mi odpowiada, co mi się wydaje mieć jakąś wartość. Jest tego niestety mało.

— Czy to wyrzut w stosuku do naszej twórczości rodzimej?

—Raczej smutna prawda. Rozmawiałem wczoraj z jednym z dyrektorów pozawarszawskich. Okazuje się, że i on nie ma nowej sztuki polskiej; niech pan zauważy, że tego roku grano na wszystkich scenach polskich, policzymy... pięć, sześć, siedem sztuk naszych autorów I wartościowych sztuk więcej chyba niema.

—Trudnościsą, ale więcej odwagi, niezaszkodziłoby—kończę, żegnając się z dyrektorem Szyfmanem. Bądź co bądź teatr prowadzony tak sprężyście jak „Teatr Polski ma przed sobą przyszłość. Bodajby teatr młodych znalazł jaknajprędzej podobnego inżyniera!

kg.

Architektura.

Teatr Perreta w Paryżu

Une locomotive n'a que du caractère. Le Parthénon a du caractère et du style. Dans quelques années la plus belle locomotive d'aujourd'hui ne sera plus qu'un amas de ferraille. Le Parthénon chantera éternellement.

Auguste Perret

August Perret onegdaj — syn przedsiębiorcy budowlanego, uczeń paryskiej École des Beaux Arts.

August Perret wczoraj—nieuznawany w gronach architektów, przemilczany przez oficjalną krytykę za odwagę połączenia czynności budowniczego i przedsiębiorcy.

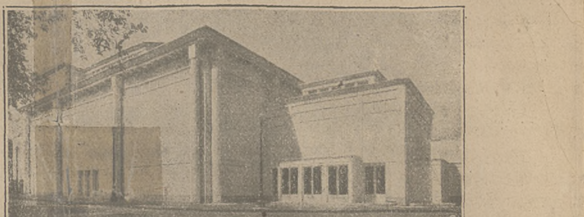
August Perret dziś—jeden z największych artystów - konstruktorów Francji, twórca Théatre des Champs Elysées, budowniczy żelazobetonowego kościoła Notre-Dame du Raincy, wybrany przez młodzież, profesor Paryskiej Akademji Sztuk Pięknych, tej samej Akademji, w której kiedyś kazano mu niewolniczo kopjować klasyczne wzory, a w której dziś, dzięki niemu, panuje duch nowoczesnej konstrukcji. Na wystawach prac uczniowskich w co drugim niemal projekcie, widać wpływ perretowskich budowli.

I do Perreta właśnie zwróciła się Komisja Teatralna Międzynarodowej Wystawy Sztuki Stosowanej w Paryżu z prośbą o wybudowanie tymczasowego teatru, który na wystawie tej reprezentować miał nowoczesną konstrukcję francuską.

Perret miał już poza sobą budowę monumentalnego Théatre des Champs Elysées, który w r. 1913 postawił wespół z bratem. Teatr ten był w swoim czasie ostatniem słowem techniki, także dziś jeszcze czyni zadość najnowocześniejszym wymaganiom. Praktyka ta dała braciom Perret doskonałe opanowanie arkanów budownictwa teatralnego i możność zrealizowania w projekcie tymczasowego teatru nowych, śmiałych a życiowych ulepszeń.

Teatr Wystawy Sztuki Stosowanej miał mieścić dużą ilość osób, z góry jednak przeznaczono mu żywot bardzo krótki—czas trwania Wystawy. Wielki tymczasowy teatr. Tymczasowy—pocóż tedy wyrzucać pieniądze na ciężką solidną konstrukcję? Perret w szkielecie budynku daje niezmiernie śmiałe połączenie drzewa z bardzo lekkiem wiązaniem żelbetowem, na wypełnienia zaś używa najtańszego, a doskonałego materjału: żużlowego betonu.

Konstrukcja możliwie tania, a jednak widzowie mają w teatrze tym sposobność osiągnięcia maximum



wrażeń, jakie nowoczesna sztuka dać może. Bracia Perret nie skąpią w tym kierunku inwencji. Budują kompleks z trzech scen, obejmujących widownię. Dzięki tej inowacji sztuka teatralna odbywać się może w trzech miejscach jednocześnie. Szybkość gry wzmaga się przez to niesłychanie. Architekt daje reżyserowi i autorowi dramatycznemu możność spotęgowania pełni akcji teatralnej, wyzyskuje dla nich kompozycyjny walor czasu w jego zestawieniach i dysonansach, walor, tak ważny dla modernistów wszystkich odłamów sztuki— ostatnio nawet sztuk plastycznych.

Przez próby wzajemnego przenikania widowni i sceny dąży Perret do stworzenia jedności budynku teatralnego, przez odpowiednie oświetlenie tyłów scen stara się uniknąć wrażenia nieskończoności. Instalację elektryczną umieszcza na specjalnej galerji świetlnej, obiegającej dookoła i scenę i widownię, a przez skoncentrowanie klawiatury wszystkich lamp i reflektorów na tyłach widowni daje technikowi panowanie nad grą efektów świetlnych dla sali i sceny jako całości.

Teatr Wystawowy jest nietylko wielką zdobyczą w trudnej dziedzinie budownictwa teatralnego, lecz co charakteryzuje wysiłki francuskich nowatorów wogóle, a brac Perret w szczególności, stanowi dzisiejszy szczebel odwiecznej drabiny architektury klasycznej. Bowiem Perret, architekt — przedsiębiorca konstruktor żelazobetonu, Perret— modernista, najściślej z potrzebami życia zrośnięty i siłą rzeczy wykonywujący to tylko, czego dzień dzisiejszy odeń wymaga—jest współczesnym wyrazicielem wielkiej tradycji plastycznej południa Europy I nietylko w dziedzinie budownictwa teatralnego, ale w całej swej twórczości podejmuje i wciela to, co w tradycji jest niezmiennie żywe.

Kilkanaście lat temu jeszcze uważanoby za profanację nadbudowanie żelazobetonowej wieży na szacownych, od dziesięciu wieków stojących murach, a dziś smukła nowoczesna w materjale i w formie wieża Perreta wznosi się na romańskim cokole w jednem z najstarszych miasteczek francuskich— jako triumf zdrowego rozsądku Zaś w żelazobetonowym kościele Notre-Dame du Raincy modlą się w skupieniu rzesze demokracji XX-go wieku.

S. S.

Dwa lata Teatru Wysockiej

Teatr sztuki tanecznej p. Tacjany Wysockiej jest pierwszym teatrem który wprowadził taniec plastyczny zespołowy na scenę. Istnieją wprawdzie przy wszystkich teatrach europejskich, sekcje tańca plastycznego, główne jednak wysiłki tych teatrów idą po linji baletu klasycznego. Jedynie w występach solowych praktykowany taniec plastyczny (w Polsce pp. Hulanicka i Hryniewicka) p. Wysocka stosuje powodzeniem do całego zespołu Teatr istnieje już dwa lata. Praca p. Wysockiej w tym kierunku została należycie oceniona przez dyrekcję teatru Bogusławskiego. który zaprosił ją wraz z całym zespołem do współpracy

TEATR MAŁY

Premjera „MÓJ OJCIEC MIAŁ SŁUSZNOŚĆ“

Komedja 3 aktach SACHY GUITRY

Francuz ma tę nad nami przewagę, że jego filozofja życia nie rozmija się z jego życiem codziennem. Może to nietylko przewaga, może—przywilej geograficzny, może przywilej cudów galilejskich, czy też gallijskich, zmieniających wodnistą lurę w wino radości, a równowagi duchowej? W plantacjach winnych, którym kiedyś nawet wybraniec surowego Jehowy, stary Żyd—Noe uległ—kształtują się dusza i umysł gallijskie, stając się słoneczne i pogodne. W tym to winnym oparze wiecznej życia radości, dla której śmierć jest rzeczą zbyt poważną, by o niej myśleć przed snem (ale „nad ranem—owszem“),— w tej atmosferze głębokiego zrozumienia wartości życia, jego czarów przemijających, (więc trza ich używać póki czas!) — wzrasta czynność i twórczość szczęśliwszego od nas Francuza i to—jest jego nad nami przewaga, a może—powtórzę— przywilej.

Paryż rasowy, to znaczy bez domieszek etrangerskiej, via Moskwa i Berlin, krwi, która dziś zwłaszcza, drogą transfuzji sztucznej, przepełniła stolicę świata, — Paryż sam w sobie i przez się sam, jest zbiornikiem radosnej o życiu wiedzy. Gdy słuchamy Guitry'ego filozoficznych prawie djalogów, aforyzmów głębokich, podlewanych mrożonem białem, odymionych wonnem cygarem, pachnących kobietą i kwiatem, — rozumiemy naprawdę ową ważkość i krzepkość starej gallijskiej kultury, która może sobie pozwolić na takie kwitnięcie i — kwietyzm — beztroskie.

Znakomity Lucjen, ojciec Sachy Guitry'ego, — umarł zeszłego roku. Niedyskretnie do komedji ostatniej zaglądając, jego to właśnie widzimy, — tego „ojca, który miał słuszność“.

Siedemdziesięcioletni Karol Bellanger, (jak głosi afisz), viveur i kobieciarz, poucza swego syna, Maurycego. zgaszonego pożyciem małżeńskiem, o tem, jak życie jest piękne, kiedy go lekko używać. Nie jest jednak tak lekkomyślną owa ojca pozorna lekkomyślność, — zastanowiła się ona już dobrze kiedyś nad tem, ile co w życiu waży i ile warte?

O,—telefonie, przewodniku zwierzeń miłosnych i zawodów! Cóż powiesz. gdy ci dadzą główną w tej sztuce rolę? Żona Maurycego — „prawdziwa kobieta“ załatwia iście po kobiecemu sprawę doniosłej przecie wagi—oto, ni mniej, ni więcej—telefonuje „ze stacji“ kolejowej do męża: postanowiła zmienić swe życie, wyjeżdża... do Ameryki. Zostają, po tem krótkiem telefonicznem spięciu, osierocony syn i opuszczony mąż.

Między pierwszym aktem, a drugim, mija rychło dwadzieścia lat, tak krótkich, że zaledwo papierosa daje się w antrakcie wypalić, chociaż przez ten już czas ojciec, „który słuszność miał“, dawno umarł, Maurycy zwalił na siebie piąty krzyżyk wieku, a mały Adolfek ma już kochankę Lulu, kończy sam trzydziesty roczek i robi sceptyczne oko na świat.

W ten to czas właśnie, po latach dwudziestu, znów telefon tensam, na temsamem uśpiony miejscu, budzi się z dwudziestoletniego snu. Znowu dzwoni. Kto? — Germaina, — po latach dwudziestu, — skąd? — z Ameryki, a właściwie — „ze stacji“, — poco? — wrócić! — do kogo? — oczywiście do męża i syna, na czekające ją od tylu lat, jak jej się widzi, miejsce przy domowem ognisku!

Ileż się jednak zmieniło od, strzemiennego przed laty, przez telefon pożegnania, — do chwili tej, w której telefon ogłasza powrót pięćdziesięcioletniej podróżnej! Co było dziadkiem, już nie jest dziadkiem, dziad z ojca, a babka z matki...— jak śpiewał Rentgen. Dziecię zaś jedzie z kochanką do Wenecji..

Następuje roskoszna scena przywitania Germainy z mężem. Kokieterja rudowłosa, utynkowana starannie blada płeć, — spoglądają w cierpliwe lusterko. Mózg Germainy tensam ptasi, ptaszęcy i głosik tensam szczebiotliwy, zalotny. Argumentacja rozbrajająca: otóż, prawda, popełniła szaleństwo, ale wszakci jedno tylko! — w Ameryce była wzorem wierności, — komu? — wszystko jedno,—tą wiernością okupiła swój błąd, a zatem ma prawo powrotu, — do kogo? —to wszystko jedno, — choćby — do męża!?

Całe szczęście, że mąż ów zdobył równowagę, już niczem nie mogącą być przetrąconą i—całe szczęście, że żona, owa półwiekowa „naiwna“, zadawala się komplimentem i znów odchodzi. Teraz my nawet nie wiemy, dokąd i czy kiedy wróci?

Komedję kończy apostrofa, oda raczej na. cześć kłamstwa: dla spokoju, dla szczęścia, dla pogody, — przez mądrość, miłość, a dobroć. ku ładowi ducha i społeczeństwa.

Wykonanie:

Trema premjerowa odebrała właściwe tej komedji tempo Mimo, iż chwilami zakrawa komedja ta na melo — prawie — dramat, — cały jej smak polega wszak na tem, by się nad dramatem prześlizgnąć, zaś wydobyć całą słoneczność filozofji „ojca, który we wszystkiem miał słuszność“.

Reżyser, p. Zygmunt Nowakowski, wywiódł świetnie momenty rezonerskie, pominął jednak! może celowo. stronę uczuciową postaci scenicznych, zresztą bardzo trudną, tu i nieuchwytną.

Sukces jego dzielił przedewszystkiem, zwłaszcza w akcie pierwszym, p Stanisławski, tworząc postać Karola Bellangera najwpierw, potem już dobrą tylko figurę Maurycego— po latach dwudziestu.

P. Warnecki miał momenty udane, jako ojciec młody, potem — młodzieńczy syn, chociaż zewnętrznie raczej traktował swe role.

P. Siennicka stworzyła z Germainy postać niezwykle żywą i plastyczną, wzbogaciwszy ją swym świetnym, jakże zapomnianym, talentem. Nagrodzono ją słusznie owacyjnemi na premjerze oklaskami. Bezbarwnie dość wypadła postać Lulu, grana przez p. Leszczyńską.

Publiczności było wiele, woda z sokiem w bufecie podrożała, życie jest drogie, a w komedji: klub, szampan, Wenecja—jak zielone winogrona.

J. J. Wołoszynowski

Nr. 2 m. in. zawierać będzie :

Romana Jaworskiego, „Nad wielką pustką“, A. Sterna „Poszukiwanie repertuaru St. K. Gackiego: „Teatr żyje“; „Balet Djagilewa“, wywiady z dyr. A. Śliwińskim i p. L. Schillerem: listy z Paryża, Rzymu, Berlina głosy kinowców o polskim filmie i w. i.

Wywiad w antrakcie

Otello i statysta

Najprzenikliwszy z antropologów, najwymowniejszy wśród recenzentów warszawskich nie potrafiłby określić rasy mojego rozmówcy: bowiem Junosza-Stępowski ma w tej chwili jedną połowę twarzy czarną, a drugą białą.

— Pana także interesuje kolor Otella? Zapewniam Pana, że ten potwór jest murzynem, zresztą mieszańcem. Dowody wszystkie posiada pan Frycz, który jest w tej sprawie niesłychanie biegły.

— Co do mnie przekonałem się wczoraj, że jest Pan autentycznym Otellem i to mi wystarcza. Chodzi raczej o dramat ludzkiej namiętności, który jest wieczysty.

— Niezupełnie. Formy zmieniają się dość nawet szybko, tylko teatr za niemi nie podąża. Czasem wierzę, że teatr wogóle umiera.

— Nie spodziewałem się znaleźć tutaj pesymisty.

— Nietylko w stosunku do teatru. We wszystkich dziedzinach życia znać rozkład; teatr ulega tylko powszechnej atmosferze Wielkich aktorów coraz mniej, a na nich opiera się teatr.

— A reżyser?

— Do niedawna ustawiał krzesła na scenie. Pomyślano w końcu o jakiejś kompozycji widowiska — i słusznie. Aktor pozostał jednak i pozostanie, dopóki teatr istnieć będzie, najważniejszym jego motorem. Co innego kino. Tam reżyser jest wszystkim niemal.

W tej chwili przed otwartemi drzwiami przechodzi gromadka statystów — żołnierzy Otella, którzy prowadzą rannego towarzysza. Naprawdę ranionego w ferworze walki na scenie. Przecież to cały problemat Pirandella: złudy i rzeczywistości Jakiś waleczny statysta *dowiódł*, że w każdej sekundzie życie może wejść między malowaną dekorację i naodwrót bohater teatralny może odżyć w piersiach tłumu.

Tajemnicę tych dwuch światów ukrywa dzwonek inspicjenta, który wzywa teraz Otella na scenę, — już nie Junoszę-Stępowskiego, ale właśnie Otella.

kg.

Notatki

W Kapstadzie wystawiono siłami członków Związku Niemców „Minna von Barnhelm“ Lessinga. Zaintaresowanie miejscowego społeczeństwa sztuką było tak wielkie, iż powtórzono widowisko kilkakrotnie.

* * *

Zaspół Djagilewa występował w zeszłym tygodniu w berlińskim Teatrze Artystycznym. Krytyka przyjęła gościnę znakomitego zespołu z pewnym chłodem. Czy zazdrość?

* * *

MUSSOLINI RESTAURUJE TEATRY RZYMSKIE

Mussolini miał się wyrazić: „Jak za dni chwały imperjum rzymskiego, Rzym winien być cudem cudów całego świata“. Mussolini dąży do przywrócenia Wiecznemu Miastu dawnej wspaniałości i estetyki. Z luźnych w tym kierunku planów, pragnie, m. inn., uwolnić od straszliwych budowli dookoła — teatr Marcellusa, Panteon — i Kapitol, oraz przeprowadzić szeroką aleję pomiędzy pałacem Colonna, a Panteonem. Co zaś się tyczy pomników chrześćijaństwa, to zamierza dać im dawną „samotność“, gdyż tylko w takiej perspektywie mogą być rozumiane należycie i podziwiane

OSTATNI LAUREACI FRANCJI.

Nagrodę „Femina — Vie Heureuse“ na rok 1925 otrzymał młody poeta i powieściopisarz francuski p. Joseph Delteil, za ostatni swój utwór p. t. „Jeanne d'Arc“. J. Delteil jest jednym z najwybitniejszych i najoryginalniejszych pisarzy francuskich młodego pokolenia. Od pierwszego tomu poezyj p. t.: „Le coeur Grec“, odznaczonego przez Akademję Francuską, przeszedł poeta znamienną ewolucję artystyczną od prawicy jakoby idąc—ku lewicy. Jeszcze w przedostatniej swej powieści: „Les Cinq Sens“, zdradzającej już właściwe oblicze pisarza, nie bez wpływów jednak wyraźnych, przedewszystkiem zaś — Mac Orlana i jego powieści awanturniczych, — nie stanął Delteil na wyżynie swojej twórczości. Ostatnia natomiast powieść jego p t.: „Joanna D'Arc“ stanowi punkt zwrotny, a zarazem kulminacyjny w dotychczasowym dorobku literackim tego pisarza. Delteil, związany pośrednio z grupą „nadrealistów“, daje wyraz artystyczny tej skoły hasłom, w swej ostatniej powieści. Pozatem całość jest utrzymana w stylu „biograji namiętnej“, jak się wyraził autor o książce swej z życia Darczanki. Język Delteil'a jest jędrny i mocny, styl piękny i zwięzły, oryginalność stosunku poety do współczesnej Joannie rzeczywistości—pewna. Niema tam miejsca jednak na wielkość postaci Joanny, — zastępuję ją — blizkość i serdeczność w stosunku do tej typowej. wiecznej, — jak ją autor nazywa, — „fille de France“.

Tegorocznym laureatem nagrody Goncourt jest autor „Raboliot“ — p. Maurycy Genevoix. „Raboliot“ — powieść odznaczona, należy, podłu opinji krytyki francuskiej, do najświetniejszych utworów ostatniej doby M. Genevoix, urodzony 29 listopada 1890 r. w Decise (Nèvre), całe dzieciństwo i młodość spędził w Châteauneuf-sur-Loire, gdzie przebywa również obecnie. Studja prowadził w liceum orleańskiem, potem w Sorbonie Obszerny wywiad poświęca mu Fryderyk Lefèvre (Une heure avec...) w przedostatnim numerze „Les Nouvelles Littéraires“.

Uwagi recenzenta

Sezon jesienny Teatrów Miejskich

TEATR NARODOWY.

Pierwsza scena stołeczna; znakomity zespół aktorski; kierownictwo Kazimierza Kamińskiego; repertuar: dramat i komedja; utwory polskie przeważnie.

W pierwszem półroczu sezonu 1925 — 26 grano: 1) Al. hr. Fredry „Damy i Huzary“ — (inauguracja); 2) Brończyka: „Hetman Żółkiewski“ — sztukę odznaczoną pierwszą nagrodą na konkursie teatrów miejskich (premjera odbyła się w dniu złotego jubileuszu Ludwika Solskiego); 3) J. Szaniawskiego: „Żeglarz“; 4) E. Zegadłowicza: „Lampka oliwna“ (w dniu jubileuszu A. Bednarczyka; 5) Rączkowskiego: „Polityka i miłość“ — (sztuka bieżąca).

1) **„Damy i Huzary“**. — Komedją fredrowską otwarto sezon. Bogata wystawa, nieporównany zespół aktorski, z Kamińskim i Frenklem (senjorem) na czele, sprawiły, iż wystawienie „Dam i Huzarów“ po raz pierwszy w Teatrze Narodowym stało się datą chlubną w dziejach, przed rokiem wskrzeszonej, pierwszej sceny polskiej. Realistyczna nawskroś inscenizacja K. Kamińskiego, mundury huzarów z czasów Księstwa Warszawskiego, skomponowane na scenę przez artystę malarza Rozena, cyzelatorska robota reżysera i aktorów, pojmująca Fredrę, lub tylko na starych wzorach widzianych i słyszanych oparta, nie mogły jednak dać jednolitej całości przedstawienia. Fredro nie może być fałszowany, jak nie może być fałszowany staruch — zacny miód. Na takim, bodaj w najlepszych intencjach, fałszu wyzna się już nie tylko smakosz wytrawny, lecz i laik zwykły. Ten fałsz, to przemędrkowanie Fredry przez współczesne pokolenia aktorskie, odtrąciły odeń nietylko krytykę teatralną, ale nawet, o wiele czulszą od niej, bo bezpośredniejszą — publiczność. Fredrę trzeba czuć we krwi — innej rady reżyserskiej, ani aktorskiej na to niema. Czują go jeszcze z wykonawców „Dam i Huzarów“ jedynie Kamiński i Frenkiel.

2) **„Hetman Żółkiewski“**. — Drugą premjerą tegoroczną był dramat historyczny wierszem Brończyka, z Solskim w roli tytułowej. Co do wartości literackiej tej sztuki, zdania były wyraźne w krytyce podzielone. Najsłuszniej ocenił ją p. Grzymała-Siedlecki (w zbyt pochwalnem zresztą o niej sprawozdaniu), nawiązując artystyczny rodowód autora do Szujskiego raczej, niż do Wyspiańskiego. Dekoracyjność widowiska była właściwie główną wartością tej premjery. (Od czasu do czasu teatr reprezentacyjny musi sobie pozwolić na taką rewję historyczną, oczywiście — nie zbyt często). Podobnie, jak „Żółkiewskiego“ Brończyka, wznowiono niedawno w tym samym teatrze T. Konczyńskiego „Marję Leszczyńską“ dla przeglądu autentycznych królewskich mebli, strojów, całej kolorowej ówczesności. Ma to zastosowanie przy reprezentacjach dyplomatycznych dla zagranicy („Marja Leszczyńska“ ostatnio), jak również może potrzebne być dla szkół. Pozatem nikt się nie łudzi, aby te sztuki, nie mające nic wspólnego z wielką poezją, — nie były balastem dla teatru Narodowego).

3) **„Żeglarz“**. — Premjerą trzecią była komedja J. Szaniawskiego Jest to jeden z ciekawszych utworów utalentowanego komedjopisarza, stojący narówni prawie z „Ptakiem“, któremu się należy jednak pierwszeństwo. Przedstawienie tej sztuki było równe i poprawne, jak w wykonaniu reżyserskiem, tak i aktorskiem. Frenkiel Mieczysław tworzył świetną maskę i postać wilka morskiego — kapitana Nuta — „Żeglarza“. Ta to postać i jeszcze epizodów w sztuce parę, biją na głowę papierową postać idealisty Jana. Rozplanowanie scen, wysunięcie odrazu na plan pierwszy tła, ukrycie zaś w cieniu istotnego bohatera, potem zaś na niego zwalenia całej odpowiedzialności i całego ciężaru sztuki, jest charakterystyczne dla Szaniawskiego. Ma to miejsce również w „Żeglarzu“. Zawsze problemat ułudy, jej życiodajnej i twórczej mocy. W „Żeglarzu“ — więcej, bo kłamstwo, fałsz, etyka kłamstwa. Zakłamana legenda, gdy piękna, gdy ku szlachetności budząca, — stokroć jest tu świętszą od prawdy, gdy ta jest bezpłodna brudna, tylko — naga. Legenda o żeglarzu jest fanatycznem jakby wyznaniem wiary autora, jeśli przyjąć że autor nigdy się nie zdoła ukryć za plecami swoich bohaterów. Wyznanie wiary w piękną nieprawdziwość.

4) **„Lampka oliwna“**. — Pierwszym wieczorem prawdziwej i nowej poezji polskiej był dramat E. Zegadłowicza. Sztuka ta zrobiła klapę, jak na wielką poezję przystało. Mimo świetnych wykonawców. Ponura ta opowieść o winie, karze i odkupieniu całopalnem, przytem w egzotycznej krainie Beskidów żyjąca, zbyt pięknym wierszem napisana — wszystko przemawia przeciw sztuce. Warszawa woli, jeśli już chłopską sztukę, to taką np. jak „Polityka i miłość“. Emil Zegadłowicz jest pierwszym teraz u nas dramaturgiem, po Rostworowskim, autorze „Judasza“ przedewszystkiem, po Wyspiańskim i w prostej linji od niego się wywodzącym. Od ekspresjonizmu, sztucznie na sobie flancowanego, przeszedł poeta głęboką wewnętrzną ewolucję i wrócił tam, skąd wyszedł kiedyś sercem i umysłem. Bo kędyż to indziej się wraca, jeśli nie do siebie samego? Papierowo zaszeleści mu czasem jakieś słowo, lecz wnet je rozwiewa tęgi ozon Beskidów i znów jest mu swojo w kraju swej odrodzonej, dalekiej od czadu miast, sztuki.

TEATR LETNI.

Druga scena miejska: zespół samodzielny de nomine, de fakto zaś — wspólny z Teatrem Narodowym; pierwsze siły komedjowe; kierownictwo Emila Chaberskiego; repertuar: komedja, oraz lekka komedja; utwory nietylko polskie, przeważają raczej cudzoziemskie.

W pierwszem półroczu, od oficjalnej, dość później, inauguracji grano: 1) St. Krzywoszewskiego: „Pan Minister“ (inauguracja); 2) P Géraldy: „Gdybym chciała...“; 3) Langyela: „Bitwa pod Waterloo“ (sztuka bieżąca).

1) „Pan Minister“ — Sztuka — komedja — farsa St. Krzywoszewskiego zdobyła rekordowe powodzenie. Pomijając znaną w Warszawie popularność autora, przyszły mu jej jeszcze z pomocą znakomite siły aktorskie; Węgrzyn, Ćwiklińska, Brydzińska i Jaracz, oraz reżyser — E. Chaberski. (Uwaga: Otwierając teatr komedjowy, który w swym repertuarze przewidywał nawet Arystofanesa, nawet Szekspira, a w każdym razie — Klabunda, z niemą jednak tęsknotą do pełnej kasy (która to tęsknota nie pozostała płonną — Teatr Letni najlepiej się opłaca) — dano „Pana Ministra“. P. Krzywoszewski bowiem, acz nie nosi fraka de Flersa, gra tę-ż samą rolę w Warszawie, co ów nieśmiertelny w Paryżu, „toute proportion gardée“!).

2) „Gdybym chciała“... — Urocza komedja francuska młodego poety, autora sławnego [illegible] „Toi et Moi“ została wystawiona jako druga premjera Teatru Letniego. P. Leszczyński koncertował w niej prawie solo, mimo małej i doborowej naogół obsady.

3) „Bitwa pod Waterloo“. — Komedjo-farsa Langyela znajduje się dziś na afiszu w pełni powodzenia. Jeśli bawić się kto chce, niech ją ogląda Jest grana prawie przez wszystkich brawurowo, z Fertnerem na przedzie, z Brydzińską i Lenczewskim — na bokach. Wyreżyserowana świetnie przez p. Chaberskiego. (Uwaga: Najbliższą premjerą ma być „Cherubin z piekła J. Germana).

i. i. w.

Nowela *Luigi Pirandello*

Nietoperz

Wszystko dobrze. Komedja — nic nowego, co mogłoby irytować i niepokoić widzów. Dobór efektów staranny. Wsród osób komedji Jego Eminencja, czerwony prałat, który gości w domu swojej dalekiej krewnej, ubogiej wdowy; kochał się w niej za czasów młodości, zanim poświęcił się karjerze duchownej. Córeczka wdowy, panna na wydaniu, którą Eminencja chciałby połączyć z pewnym młodzieńcem, swym protegowanym, wychowanym w jego domu od dziecka; jest to pono syn jego starego sekretarza, lecz w rzeczywistości........krótko mówiąc. jakiś dawny grzech młodości, z powodu którego nie można czynić pod adresem Eminencji zarzutów z taką surowością, na jaką zasługiwałby, gdyby się to zdarzyło niedawno; tem bardziej, że stanowi to punkt wyjścia dla całego aktu drugiego w scenie nadzwyczaj efektownej z ubogą krewną — gdy o zmierzchu, lub raczej w poświacie księżyca, zalewającej werandę, Jego Eminencja przed rozpoczęciem spowiedzi, wydaje rozkaz swemu wiernemu słudze Józefowi: „Józefie zgaście światło!“ Wszystko dobrze — powtarzam — wszystko dobrze. Aktorzy wszyscy na posterunkach i każdy zakochany w swojej roli. Nawet mała Gastina, no tak, nawet mała Gastina uszczęśliwiona rolą ubogiej sieroty, która — ma się rozumieć — nie chce ani słyszeć o protegowanym Jego Eminencji i podnosi przeciw tym zamysłom zdecydowany bunt; scenę tę tak sobie upodobała mała Gastina, że obiecywała sobie po niej huragany oklasków.

Słowem: przyjaciel Faustinio Perres nie mógłby być bardziej zadowolony w przeddzień przedstawienia, gdy oczekiwał trwożnie sukcesu swej nowej komedji.

Gdyby nie nietoperz.

Przeklęty nietoperz. Każdego wieczoru w czasię obecnego sezonu naszej „Arena Nazionale“, czy to wlatywał przez dymniki dachu kopulastego — czy też budził się o pewnej godzinie w gnieździe, które zbudował sobie tam wysoko, wśród żelaznych rusztowań sklepienia, wśród drewnianych belek i słupów — dość, że codzień trzepotał się jak szalony, i to nie nad głowami widzów na olbrzymiej widowni Areny, ponieważ w czasie przedstawienia światła na niej były zgaszone, lecz tam, gdzie przyciągały go ku sobie światła rampy, kulis i lampy górne: nad deskami sceny, na wysokości twarzy aktorów.

Mała Gastina odczuwała paniczny lęk. Poprzednich wieczorów trzy razy była bliska omdlenia, widząc go przelatującego tuż obok twarzy, obok włosów, przed oczyma, i wreszcie ostatni raz — Boże, co za ohyda — czuła prawie, że dotknął w locie jej ust swoją błoną lepką, skrzypiącą. Że nie dostała spazmów — to cud. Napięcie nerwów, by zmusić się do stania bez ruchu, jak nakazywała rola, a równocześnie w przerażeniu mimowoli śledzić oczyma lot plugawej bestji, by cofnąć się, lub w ostateczności poprostu uciec ze sceny i zamknąć się w swej garderobie — wyczerpało ją do najwyższego stopnia; wkońcu oświadczyła, że jeżeli nie znajdzie się sposób przeszkodzenia nietoperzowi w lataniu po scenie w czasie przedstawienia, to ona nie ręczy ani za siebie, ani za to, co stanie się tego wieczoru.

Dociecznono, że nietoperz nie wzlatywał z zewnątrz, lecz obrał sobie mieszkanie wśród belkowania dachu „Areny Nationale“. Wobec tego w przeddzień przedstawienia nowej komedji Faustinia Perres, po zamykano wszystkie otwory łączące salę ze strychem; pomimo to o oznaczonej godzinie i tak zjawił się nietoperz, miotając się, jak poprzednich wieczorów, nad sceną w desperackim locie na wszystkie strony. Faustinio Perres, drżąc o los swojej nowej komedji, błagał, zaklinał reżysera i inspicjenta, by wysłali na strych dwuch, trzech czy czterech robotników, choćby na jego własny koszt, by zburzyli gniazdo i ubili wściekłą bestję; ale patrzono na niego jak na warjata. Głównie jednak reżyser wpadł w furję na taką propozycję, ponieważ miał już dość, otóż dość, dość, dość, tego bezsensownego lęku panny Gastiny o jej przecudne włosy.

— Jakie włosy?

— Oczywiście! oczywiście! włosy. Pan się jeszcze nie połapał? Ktoś jej nagadał, że jeżeli nietoperz dostanie się do włosów — to przywiera do nich z powodu lepkiej cieczy, którą ma na skrzydłach, z taką siłą, że nie można go odczepić; można się od niego uwolnić tylko przez obcięcie włosów. Rozumie pan? O nic innego jej nie chodzi. Gdyby zainteresowała się rolą, wczuła się w postać nie myślałaby przecież o podobnem głupstwie.

Włosy kobiece — głupstwo? wspaniałe kędziory małej Gastiny? Strach Faustinia Perres po tym wybuchu spotęgował się stokrotnie; Boże! Boże! jeżeli mała Gastina naprawdę tego tak się obawia — to jego komedja przepadła z kretesem.

* * *

Na złość reżyserowi tuż przed rozpoczęciem próby generalnej, mała Gastina, postawiwszy łokieć na kolanie nogi założonej na nogę i podparłszy piąstką brodę, zapytała poważnie Faustinia Perres, czy frazes Jego Eminencji w drugim akcie: „Józefie, zgaście światło!“ — nie mógłby być użyty w razie potrzeby w ciągu przedstawienia w którem-kolwiekbądź miejscu, ponieważ dowiedzione jest, że najlepszym sposobem pozbycia się nietoperza, który wleci wieczorem do pokoju, jest zgasić światło.

Faustinie Perres zdębiał:

— Pani żartuje?

— Ach nie, nie, mówię zupełnie poważnie! przecież, niech pan wybaczy — pan chce w swej komedji dać doskonałą iluzję rzeczywistości?

— Iluzję? Nie. Dla czego pani mówi: „iluzję“. Sztuka stwarza naprawdę samą rzeczywistość.

— A tak, dobrze. A więc sztuka ją tworzy, a nietoperz ją niszczy!

— Jakto? Dlaczego?

— Dlatego. że tak. Niech pan przypuści, że w rzeczywistości życiowej, wieczorem, w jakimś pokoju rozgrywa się jakiś konflikt rodzinny pomiędzy mężem a żoną, pomiędzy matką a córką — jakiś konflikt o sprawy materjalne czy o coś innego — i nagle przypadkiem wlatuje nietoperz. Dobrze; co się wtedy stanie? Zapewniam pana, że konflikt na chwilę dozna przerwy z tego powodu, że wleciał nietoperz; wtedy albo się zgasi światło, albo się przejdzie do innego pokoju, albo ktoś chwyta laskę, wchodzi na krzesło i stara się strząsnąć nietoperza uderzeniem; a wtedy wszyscy inni — niech mi pan wierzy — zapominają zupełnie o konflikcie, gromadzą się dokoła i patrzą z uśmiechem i wstrętem zarazem, jak wygląda ten ohydny potworek.

(d. c. n)

Tłum. J. Saloni

O artystycznej i literackiej pseudo-kulturze

Ruch w interesie

Ujemne strony krytyki literackiej, teatralnej i malarskiej, które mam zamiar tu oświetlić nie są, o ile mi się zdaje, właściwością wyłącznie naszego życia literackiego. O ile zdarzyło mi się zetknąć np. z krytyką francuską, znajdowałem dużo analogji ze zjawiskami w tej sferze u nas. Jednak mam wrażenie, że zagranicą, choćby w postaci dywagacyj i, krytycy zajmują się więcej formalną stroną dzieł sztuki, nawet wtedy, jeśli explicite o formie nie mówią. Zasadniczą cechą różniącą nas od francuzów jest to, że mamy daleko mniej od nich poczucia konstrukcji. Początki polskiego konstruktywizmu, czy formizmu w najszerszem znaczeniu, czy to w teorji, czy w praktyce, napotykają przeważnie na świadomie i podświadomie zorganizowany opór.

Zasadniczym brakiem wszystkich prawie naszych krytyków jest — o czem już niejednokrotnie wspominałem — brak określonych systemów jednoznacznych pojęć, z którymiby do oceny dzieł sztuki przystępowali. Najtrudniejszą rzeczą jest z tego powodu przyciśnięcie krytyka do muru. Wywija się on z niesłychaną zręcznością, co ułatwia mu znakomicie skakanie po sprzecznych ze sobą stanowiskach. Jest to przeważnie walka z widmami, które chowają się w krytycznych momentach za materacem.*) Czyż jest to odpowiedni materjał na przeciwników do walki rzeczowej. Z powodu braku miejsca nie poddam tu analizie różnych wypadków poszczególnych. Na końcu zaznaczę tylko ogólnikowo pewne pretensje do krytyki malarskiej i teatralnej „Wiadomości Literackich".

Brak systemów pojęciowych krytyków, za które musieliby oni być odpowiedzialnymi przed sobą i publicznością i demokratyzacja samego pisania o literaturze i sztuce, wskutek której każdy, zupełnie niewylegitymowany co do swoich idei człowiek wydaje sądy z niejasnych punktów widzenia, jest powodem tworzenia się tego, co nazywam artystyczną i literacką pseudokulturą. Jest to zjawisko smutne, jakkolwiek dla naiwnych i niepatrzących dalej i głębiej może mieć ono cechy dodatnie: jest ruch w interesie, wszyscy o wszystkiem piszą, prowadzą bezpłodne pseudodyskusje, dobrze się bawią, robią dowcipy, zdaje im się, że kimś są w sferze krytyki, a publiczność wchłania w siebie kaszę z przeróżnych dywagacyj i niektórym jej przedstawicielom też zaczyna się wydawać, że muszą pisać — bo jeśli pan X tak pisze, to może i ja tak potrafię — więc piszą, i tak szerzy się artystyczne pseudo-znawstwo, pseudo-ideowość ludzi często wszelkich idei pozbawionych, a skutkiem tego jest obniżenie się intelektualnego poziomu, krytyki i coraz większe zamieszanie pojęć, które już teraz daje się odczuwać pewnym ludziom, mającym wstęp do umysłowego niechlujstwa.

Walka z tego rodzaju zjawiskami jest właśnie z tego powodu utrudniona, że punkty widzenia ewentualnych przeciwników są nieokreślone. Jedynie walka systemów, choćby najbardziej prymitywnych mogłaby być korzystna dla obu stron, kiedy używane pojęcia byłyby jasno zdefinjowane i miałyby swoje miejsce w całości poglądu danego indywiduum. Nikt nie wie kim jest. Coś wie, coś czuje — to jest pewne, ale czasem to, co czuje nie jest w żadnym związku z tem, co wie i myśli.

Najbardziej jadowitą jest kwestja realizmu i formizmu w sztuce. Niezałatwienie swego stosunku do tego problemu, jest powodem całej masy nieporozumień, ponieważ niema objektywnych kryterjów dla znalezienia tego punktu w którym, w szeregu dzieł, od realistycznych do formistycznych, z których każde posiada elementy i formy i treści tylko w różnej proporcji, zaczyna się Czysta Forma, a kończy realizm. W poezji i teatrze, gdzie według mnie *elementy znaczeniowe są jednocześnie elementami artystycznemi*, kwestja stosunku formy do treści jest najtrudniejsza. Ale jak dalece nikt nie zadaje sobie trudu zrozumienia tego mego twierdzenia jest dowodem to, że ani jeden z krytykujących moją teorję, nie zwrócił uwagi na nowość tej koncepcji i przypisując mi właśnie chęć oczyszczenia poezji i teatru z wszelkiej znaczeniowości, na korzyść wartości dźwiękowych i wzrokowych. Kwestja ta jest kardynalna i bez jej jakiego takiego rozstrzygnięcia, swego własnego, lub przejętego od kogoś innego, nikt według mnie niema prawa o sztuce pisać, ponieważ, gdzieś kiedyś zawsze wyjdzie w ciągu krytyki jej niezałatwienie i będzie powodem niejasności i nieporozumień. Taką była dyskusja w „Wiadomościach" na temat t. zw. „niezrozumialstwa" i dlatego nie wziąłem w niej udziału, gdyż zgóry była z wyżej wymienionych powodów beznadziejna. Niewyjaśnione różne znaczenia pojęcia „zrozumienia" doprowadziły do kręcenia się wkółko i ostatecznie nikt nikogo nie zgubił. A pojęcie „zrozumienia" stałoby się jedynie jasnem na tle określenia przez polemizujących jak patrzą na wzajemny stosunek formy i treści.

*) Niestety, na podstawie ostatnich doświadczeń, nie mogę wykluczyć z tej kategorji i Karola Irzykowskiego.

Estetyka a fizyka

Trzeba sobie zdać sprawę, że, pewne kwestje mają jedno rozwiązanie, lub bardzo ograniczoną ich ilość, zależną od możliwości zrobienia w danej sferze jednego, lub kilku założeń podstawowych. A to ostatnie znowu też nie jest dowolnem, tylko zależy od faktycznego stanu rzeczy w tej sferze panującego. Jakkolwiek sztukę można rozpatrywać z punktu widzenia filozoficznego, bjologicznego, społecznego i wielu innych, to jednak, jeśli ograniczymy sie do tego, co mamy bezpośrednio dane w samych dziełach sztuki, będziemy mieli jedynie formę i treść, z których stosunku zdać sprawę jest pierwszym obowiązkiem estetyka. Stąd wynikną dwa rozwiązania możliwe, opierające się na nie dających się udowodnić założeniach pierwotnych co do przewagi istotności jednego z tych składników każdego dzieła i realistycznego i formistycznego. Estetyka jest nauką stosunkowo nieścisłą, na tyle, na ile filozofja wogóle jest od tej ostatniej bardzo zależna. Mimo, że w filozofji mamy w ciągu jej parotysięcznego istnienia wyraźny postęp w kierunku ścisłości, jednoznaczności pojęć i wyraźnego stawiania problemów, nie możemy uważać jej za ideał, wobec tak różnorodnych poglądów, jakie panują w naszych czasach. Ale weźmy dla przykładu fizykę. W czasach greckich było bardzo interesującym i głębokim wynalazkiem fizycznym i filozoficznym, kiedy ktoś powiedział, że istotą świata jest wilgoć, a drugi mu udowadniał że to jest nieprawdą, ponieważ wszystko polega na ogniu. Kiedy nauki te stanowiły jeszcze niezróżniczkowaną masę, bezsensowne te dla nas twierdzenia były wielkiemi i płodnemi odkryciami. Ale gdyby, po 30 wiekach, w czasach Einsteina, kiedy fizyka osiągnęła tak wspaniały rozkwit i dąży do ostatecznej doskonałości w jednolitym opisie świata według jednej, jedynie możliwej fikcji matematycznej, ktoś wypowiedział zdania w tym rodzaju, z pretensją do wielkiego odkrycia w dodatku, byłoby to śmieszną zarozumiałością. Estetyka nie osiągnęła podobnie jak i filozofja ostatecznej doskonałości, do jakiej prawie że doszła fizyka, ale jest na tej drodze. Trzeba działać w kierunku tego jedynego rozwiązania, a nie przeszkadzać jego spełnieniu. Pomijam rozwiązanie realistyczne, które nie dało żadnych rezultatów.

Na 1000 — 6 ludzi

Może ktoś powiedzieć w czasach pluralizmu, bergsonizmu i pragmatyzmu, że rozwiązań jedynych wogóle niema, że absolutna prawda, nawet negatywna — jak w filozofji, gdzie prawdą będzie tylko określenie granic tajemnicy — jest nieosiągalna i, że w dowolnem dywagowaniu na dane tematy filozoficzne i estetyczne bez określonych założeń i w dowolnym tych założeń wyborze leży bogactwo koncepcji, przeciw rozwojowi którego będzie działać kierunek ujednolicającej pogląd ścisłości. Mnie się zdaje że trzeba to zostawić artystom, dla których koncepcje mgliste mogą stanowić ciekawy materjał, jako taki nieistotny, ale mający znaczenie przy realizacji pomysłów czysto formalnych. Ale ludzie piszący o sztuce powinni dążyć do ścisłości, mimo to, że w granicy musi się to skończyć jednolitym poglądem i brakiem wszelkiej twórczości na wielką skalę, poza udoskonalaniem części systemu. Ale to jest już transcendentalną (w znaczeniu Corneliusa) właściwością wszelkiego rozwoju: społecznego, artystycznego i intelektualnego, że w ostateczności doprowadza do nieprzekraczalnych granic i zastoju. Cóż z tego jednak, że na 1000 ludzi — 6 będzie mówić w danej materji rzeczy nieprawdziwe i niedoskonałe mimo interesującej formy wyrażania się, kiedy będą to poprostu bzdury w stosunku do osiągniętych na szczytach danej nauki wyników. Bogactwo będzie tu pozornem, a w gruncie rzeczy będzie to sztuczna rezygnacja z osiągniętego, lub osiągalnego poziomu, na korzyść wątpliwej wartości różnorodności niedoskonałych systemów. Gdyby wszyscy o sztuce piszący starali się budować swoje systemy pojęć z walki ich, narazie chaotycznej, mogłoby powstać coś wartościowego. To co jest obecnie, to tylko deptanie na miejscu bez śladów postępu. Wartości w sztuce nie zależą od „kierunku" — (pomijam tu realizm) tylko od indywiduum. W krytyce, pozatem, że z pewnego punktu widzenia dywagacje interesującego dyletanta mogą być ciekawsze od fachowej krytyki człowieka, o mniej świetnym umyśle i sposobie pisania, ogólny wynik działalności w danej epoce zależeć będzie od rodzaju metod, stosowanych zarówno przez wybitniejsze jak i mniej wybitne jednostki. Jeśli człowiek wybitnie twórczy w matematyce np. zaprzestanie pracy w sferze tej, która daje środki do zużytkowania twóczych momentów, twórczość jego zaniknie — możliwe, że rozmowy jego, gra w szachy, kombinacje finansowe będą nosiły piętno nie użytej energji twórczej matematycznej, ale w matematyce samej nie dokona niczego. Mam wrażenie, że nawet najlepsi krytycy u nas są właśnie tego typu — nie mają środków dla zużytkowania swoich zdolności.

Pasożyci literatury

Obawiam się, że rozwój w dotychczasowym kierunku może doprowadzić do szalonego rozrostu i rozmnożenia pasożytów literatury, którzy już teraz dają się we znaki, stwarzając podstawy do artystycznej pseudo-kultury. Ludzie tacy sami przez się są niczem. Czekają głodni na jakąś książkę. Rzucają się na nią, trawią, często niedokładnie i oddają to potem zaprawione własnym sosem nie zawsze pierwszej jakości. Pasożyt taki tworzy się i wyrasta na zestawieniach i porównaniach jak uczeń na egzaminie. — „Proszę napisać o stosunku „Nieboskiej Komedyi" do „Wyzwolenia" Wyspiańskiego" — uczeń taki nie wymyślał nic, albo bardzo mało. Ale wziąwszy coś z jednego autora i zestawiwszy to coś z czemś drugiego dostaje coś trzeciego: pewien stosunek i to stanowi jego pozornie indywidualne stanowisko, z którego może on już rzucić się na trzeciego autora. Oczywiście zawsze uczymy się w ten sposób i może ten uczniowski stosunek do tych kwestyj jest dobry do czasu zdania matury. Ale są ludzie, którzy z tego właśnie zrobili swój fach — są to właśnie krytyczni pasożyci literatury, którzy obecnie urabiają kulturę artystyczną całego naszego społeczeństwa. Analiza subtelności psychologicznych i spraw społecznych, wogóle to całe babranie się i papranie w życiu daje doskonały sposób niby wybrnięcia, pod pozorami idejowości, z tego, co powinno być przedmiotem krytyki i analizy formalnej dzieła sztuki. Bo ostatecznie każdy człowiek coś widzi: ludzi, drzewa, przedmioty domowe, widzi je również na obrazach, różnie przedstawione — czemuby nie miał o tem mówić. Każdy coś kiedyś pomyślał, coś przeżył — czemu więc nie miałby pisać o literaturze, gdzie są przedstawione myśli i przeżycia. Takie jest podświadomie realistyczne założenie całego tego procesu, ale czy to, co z tego powstaje jest krytyką artystyczną? Powtarzam: jeśli to piszą ludzie ciekawi będzie to ciekawem, ale mimo wszystko nie będzie to krytyką, do której trzeba innych danych niż najciekawsze przeżycia i myśli o życiu — trzeba wiedzy fachowej i zrozumienia czem jest sztuka. Ktoś może powiedzieć, że 100 jełopów chcących wymyślić systemy i pisać fachowo też nic nie pomoże. Oczywiście: chodzi właśnie o to, aby krytyką zajęli się ludzie mądrzy, a nie jełopy, ale także o to, aby ci mądrzy mieli właściwy kierunek i nie przyczyniali się przez nieistotność swej działalności do powiększenia ogólnego zamięszania. Ale na tej drodze, jaką dotąd wszystko idzie nie ma żadnej nadziei poprawy. To, co mówię stosuje się do krytyki wogóle, ale w danej chwili nasunęło mi te refleksje obserwowanie rozwoju „Wiadomości Literackich", które wysunęły się obecnie na czoło wydawnictw tego rodzaju. Oświadczam, że operowanie aluzjami jest dla mnie wstrętne. Nadal o ile pismo w którem piszę wychodzić będzie, będę się „czepiał" poszczególnych ludzi o nazwisku i to w sposób jak najbardziej rzeczowy. Zaznaczam również, że może na razie nie jest jeszcze tak źle, jak to wyżej opisałem, ale w każdym razie wszystko to dzieje się na równi pochyłej, prowadzącej do zupełnego upadku. Na zakończenie, dla przykładu gatunku pretensji, okrytykuję ogólnikowo krytykę teatralną Lechonia i Słonimskiego i malarską p. Huzarskiego.

Dowcip a krytyka

Przedewszystkiem uważam, że, na równi z innemi pismami, „Wiadomości" zamało miejsca udzielają swoim krytykom. Trzeba być demonem aby na 100 wierszach powiedzieć coś istotnego. To też krytyki Lechonia i Słonimskiego poza dowcipem, nie różnią się od najbardziej nieistotnych i przeciętnych recenzyj innych pism. Panowie ci, jako dobrzy poeci, czują dobrze czem jest sztuka, ale tego nie wiedzą. Nie można wymagać od krytyka objektywności, bo jest to fikcja pochodząca z epoki rozwydrzenia realizmu i nie dająca się urzeczywistnić. Ale można wymagać, aby swoje *artystyczne* (nie życiowe) wrażenia formułował według jakiegoś jednoznacznego systemu pojęć. Jednak systemów takich panowie ci nie posiadają i nie starają się o nie. Dlatego to Słonimski pisząc o sztuce Kaizera określa ją jako wartościową, ponieważ znajduje w niej poezję.

Otóż teatr ma swoje wartości teatralne, o których Słonimski nie mówi nic. Jakkolwiek poezja wchodzi w teatr do pewnego stopnia nie można określać wartości jednej sztuki przez drugą. Możemy dalej powiedzieć, że poezja ta była jak muzyka i po paru takich pasażach znajdziemy się w punkcie wyjścia. Ocena Słonimskiego jest zupełnie gołosłowna — opiera się na tem przekonaniu, że każdy wie czem jest poezja. Każdy czuje to na równi może ze Słonimskim, ale wie coś na ten temat niewielu bardzo ludzi i to właśnie, co się *wie* należy publiczności wytłomaczyć. Podobnie Lechoń, pisząc o poezjach Pawlikowskiej musi uciec się aż do dania słowa honoru na dowód, że są one wartościowe. Musimy wierzyć Lechoniowi, że te poezje podobają się mu istotnie, ale rzeczą krytyka jest uzasadnienie swego subjektywnego wrażenia z jakiegoś stałego punktu widzenia. Dlatego to panowie ci nie są w stanie o krytykach swych powiedzieć nic istotnego, mimo, że czują tak wiele i mają tyle dowcipu. Zwykle mówi się w takich razach, że lepsza jest dowcipna dywagacja od pozbawionej „esprit", nudnej, ciężkiej krytyki rzeczowej. Ale to jest tak jakby ktoś mówił, że lepsza jest dobra legumina od zgniłego sznycla. Ale nawet zła (ew. dobra) legumina nie jest i nie może być porównywana ze złym (ew. dobrym) sznyclem, obie te rzeczy są częściami koniecznemi całości obiadu. Podobnie dowcipne feljetony na temat życia i rzeczowa artystyczna krytyka są częściowemi objawami całości literackiej kultury, ale nigdy jedno przez drugie zastąpionem być nie może. Krytyk „Wiad. Lit." (Lechoń czy Słonimski?) zbywający paroma pustemi frazesami pojawienie się na scenie polskiej (Teatr Bogusławskiego) takiego dzieła jak „Kniaż Patiomkin" Micińskiego, a rozwodzący się szeroko nad dowcipami Samozwańca jest właśnie symptomem tego, jakiego takiego systemu wartościowania. I to są filary krytyczne „Wiadomości", które mają pretensję być czemś wyjątkowem. Jeszcze gorzej jest z p. Huzarskim. Muszę nawiązać tu do siebie bo na własnej skórze odczuwa się wszystko najlepiej.

Wyjaśnienie i resumée

Zaznaczam, że projekt ten miałem już dawno, aby nie być posadzonym o to, że dopiero na tle obecnych osobistych zatargów rozpoczynam walkę w postaci zemsty. P. Huzarski zajmujący coraz wybitniejsze stanowisko w krytyce malarskiej, jest autorem książki o malarstwie polskiem. Na końcu książki tej wspomniał o formiźmie polskim jako o jakimś odpadku kubizmu i wymienił tylko nazwiska Witkowskiego i Pronaszki. (jednego). Dał tem dowód albo programowego przemilczenia, albo zupełnej nieznajomości opracowanego przez siebie tematu. Jeśli wymienił samych malarzy to jakiem prawem nie wspomniał o: Chwistku, Czyżewskim, Hryńkowskim, II-gim Pronaszce, Winklerze i o mnie, tembardziej, że Chwistek, Winkler i ja zabieraliśmy głos w kwestji teorji formizmu. Jak jest właściwie pogląd p. Huzarskiego na sztukę trudno dociec z jego krytyk, co postaram mu się w dalszej ocenie jego działalności udowodnić. Jest to zupełny eklektyk, bez określonego systemu. Niesłusznie nazywa się to u nas objektywizmem i szerokością poglądu. P. Huzarski nie lubi dyskusyi, ja ją lubię. Twierdzę, że dla wykrystalizowania jego systemu świetnieby mu dyskusja zrobiła. Po pierwszej mojej wystawie w Warszawie, w której katalogu poruszyłem dwa bardzo istotne problemy: rozwoju artysty od naturalizmu do formizmu i kwestję stosunku dekoracji do Czystej Formy uznał p. Huzarski, że tematu do dyskusji nie znajduje, a o obrazach moich nie wspominał wcale. Przy sposobności drugiej wystawy (kompromisowych i istotnych portretów) ograniczył się również do wzmianki o katalogu, streszczając niedokładnie moje enuncjacje i stwierdzając, że warunki firmy portretowej: „S. I. Witkiewicz" są ciężkie dla klijentów, mimo że właśnie warunki te są idealnie lekkie, Niesiołowskiemu zaś, bez żadnej analizy jego obrazów zarzucił jedynie gołosłownie imitację innych malarzy, nie określając bliżej na czem ta imitacja polega. Fakty te (tak, drobne przyznaję to) mówią same za siebie. Zaznaczając w ten sposób program dalszych ataków, stwierdzić muszę, że jedyną osobą, która u nas o malarstwie istotnie pisze, jest Stefanja Zahorska, której analizy obrazów (porównać artykuł o kubizmie „Południe" Nr. 1 z 1924) powinny być dla nauki laików i krytyków przedrukowywane we wszystkich pismach polskich. Laik bowiem od krytyka nie różni się u nas niczem, poza tem tylko, że krytyk pisze krytyki, od czego laik się wstrymuje i ma rację.

Stanisław Ignacy Witkiewicz

KINO

Portrety prawdziwe

Tydzień kinowy

Gdzie pójść?

„600.000 franków miesięcznie“

Kiedy widziałem kilka lat temu olina podczas jego przejazdu z Leingradu do Paryża, nie śniło mu ę jeszcze o tem, że zostanie aktoem filmowym, i to jednym z najopularniejszych. Było conajmniej ieprawdopodobne, aby ten małki, przysadzisty człowiek o dość ezbarwnej masce mógł odegrać jedyś „poważniejszą rolę“ na ekraie. Dzisiaj gra czołową. Niespozianki filmu!

Szeroka, typowo rosyjska twarz olina okazała się wybitnie charakterystyczną, a niski wzrost porafi w razie potrzeby zamaskować olin nie gorzej od Romana Noarro. Wszystkie wymogi fotogeicznej urody wynagrodził skupiony yraz twarzy, oraz intensywność rzeżycia twórczego, która jest iecznym nakazem i dążeniem tego ktora z teatru Stanisławskiego.

Bohater „600.000 franków miesięcznie“ (wytw. Ciné-France, własość „Polfilmy“, wyświetlanego becnie z zasłużonem powodzeiem w kinie „Splendid“) jest jeszze jednym mistrzowskim obrazem galerji typów stworzonych przez ego wspaniałego aktora charakteystycznego.

Sufler z „Keana“, amator-fotoraf z „Golgoty uczciwej kobiety“, arynarz z „Księcia zalotnego“, ałganiarz paryski z filmu pod tym amym tytułem, — oto metamorfoy tego jedynego w swoim rodzaju ktora, który nie wychodząc nigdy oza krąg proletarjatu roboczego psychicznego potrafi w granicach ego zdobyć się na prawdziwie głęokie odmalowanie duszy subtelną trospekcją.

Kolin — Galapin a portjer hotelu Atlantic“

0.000 franków miesięcznie“ ornie wiele analogji z „Port- Hotelu Atlantic“. Fabuła — głe zbogacenie się biedaka—jest, ogólnych zarysach przynajmniej, a sama. Ale warto zwrócić uwagę a charakterystyczną różnicę zaierzeń i interpretacji! Z jednej trony — mocne, soczyste, barwne dmalowanie żywej i beztroskiej sychiki robociarza paryskiego, z druiej — w ciemnych, ponurych toach utrzymane studjum psycholoczno-obyczajowe życia portjera ielkiego hotelu. Pomijając wszystko pozostałe, Galapin z „600.000 franków“ zajmuje nas tu więcej, jako indywidualność, jako człowiek. Pomimo genjalnej taktyki obrazu Murnauowskiego,—wiwisekcja otłuszczonego psychicznie pasożyta w liberji jakim jest bohater „Portjera“ — wywołuje w widzu protest i sprzeciw. Ta różnica wyboru jest tak charakterystyczna dla filmu francuskiego i niemieckiego i tak wybitną wykazuje przewagę, że wydało mi się rzeczą wskazaną zwrócić uwagę na tę dobroczynną cechę filmu na:sekwańskiego, szczególnie wyraźnie dającą się stwierdzić w „600.000 franków“.

Pyszny kalejdoskop życia wesołego Paryża, metamorfozy Galapina, jego nieprawdopodobne awantury (między któremi znalazło się nawet odkrycie bezludnej wyspy na.. morzu Śródziemnem), pokazane w sposób wybitnie kinowy (sceny tańca na weselu) doskonale podpatrujące rysy odrębnych środowisk, — wszystko to zaleca ten mistrzowski film najszerszej publiczności. Pewne przeładowanie obrazów jest tu rozrzutnością twórczą; jego groteska jest zawsze realistycznie wierna i życiowo prawdopodobna.

„Świat Zaginiony“ i „zwierzęce“, czarne charaktery

„Wodewil“ wyświetla „Świat Zaginiony“, podług znanej powieści Conan-Doyle'a (Wytw. First National Pictures). Podobno, kiedy wytoczono na ulice Warszawy reklamowego brontosaura, konie stawały dęba i wyłamywały dyszle, wskutek czego policja musiała zabronić tej „zbyt dobrej“ reklamy. Proszę sobie teraz wyobrazić przedhistoryczne potwory, sięgające czwartego piętra, które technika potrafiła natchnąć ludzkiem życiem, — skręcające się, skaczące, rozszarpujące się — a pojmiecie jakie emocje przeżywa się na widok tego wskrzeszonego po miljonach lat „świata zaginionego“. Czyż nie jest to tembardziej fascynujące, że te olbrzymie ptoreodaktyle, brontozaury, i allosaury mieszczą się w makiecie wielkości pokoju? Że potwór, który wdziera się do Londynu, dzięki świetnemu montażowi scen i powojennym zdjęciom czyni wrażenie olbrzyma wielkości kilkupiętrowej kamienicy?

Niektórzy narzekają na przeciążenie filmu zoologją i na brak motywów erotycznych, lub przynajmniej sensacyjnych. Ale w istocie porywająca fabuła i koncertowo zgrany zespół (z Bessie Lowe i Wallacem Beery na czele) czynią z filmu tego sensację pierwszego rzędu. Ci zaś, którym to jest niezbędnie potrzebne, niechaj sobie wyobrażą jednego i drugiego allosaura jako nieodzowne w filmie amerykańskim czarne charaktery, w tym wypadku nawet zwierzęce. To im powinno wystarczyć. Wartoby się było zastanowić nad tak ciekawym w amerykańskim filmie: elementem fantastycznym. Pomówimy o tem innym razem.

„Milutkie Krematorjum“

Należy w końcu odnotować przykre zjawisko. Po przerobieniu kinoteatru „Rococo“ w przemiły skądinąd teatrzyk, przyszła kolej na „Komedję“ i „Olimpję“ — jedno z najstarszych kin warszawskich Jak się okazuje ciężar podatku miejskiego jest jednakże nie do zniesienia. Rzecz charakterystyczna, że nawet organ Syndykatu Przemysłu Filmowego, „Kino dla Wszystkich“ przestał już czynić alarm w tej sprawie. Słusznie. Dopóki wśród przemysłowców filmowych nie dojrzeje pewność, że akcja antypodatkowa nie da się poprowadzić za pomocą próśb i ustępstw, lecz jedynie drogą zorganizowanego ciągłego protestu publicznego (prasy) oraz instytucji kulturalnych, dopóty będzie się rozlegał wesoły trzask palonych na wielkim ogniu nadziei polskiego przemysłu filmowego w milutkim krematorjum na pl. Teatralnym, zwanem Magistratem i dopóty będą się zamykały jedne po drugich kinoteatry w Polsce.

Ast

Film katolicki

Taką nazwę ma nosić całkowita produkcja filmowa „Studjów Montsouris“. Znajduje się ona pod protektoratem i kontrolą arcybiskupstwa paryskiego. W obecnej chwili firma Montsouris realizuje filmy, poświęcone dogmatom i obrzędom kościoła, między inn. „o Siedmiu Sakramentach“, oraz „o Świętej Ofierze Mszy“. Najbliższe następne filmy noszą tytuły: „Legenda o Siedmiu Śpiących“, „Legenda Złota“ (ta ostatnia z pierwszych wieków historji kościoła), dalej: „Deszcz Róż“, „Narodzenie, żywot, zgon, beatyfikacja i kanonizacja świętego powszechnego“.

Typy ekscentryczne z Hollywood

Obok wielkich gwiazd i „gwiazdek“ o sławie światowej, istnieje w Hollywood cały światek skromnych artystów, znanych tylko reżyserom. O nich powiedzieć chcemy słów kilka.

Oto naprzód Bill Keyton, dawny cowboy, którego kino pociągnęło przed kilku laty do Los Angelos Początkowo miał nadzieję zostać tak sławnym, jak William Hart i Tom Mix. Obecnie Bill zadowala się poskramianiem byków przed objektywem, a że umie żonglować szpadą i płonącemi pochodniami, więc niekiedy, jako waleczny toreador, odrabia swój numer z music-hall'u...



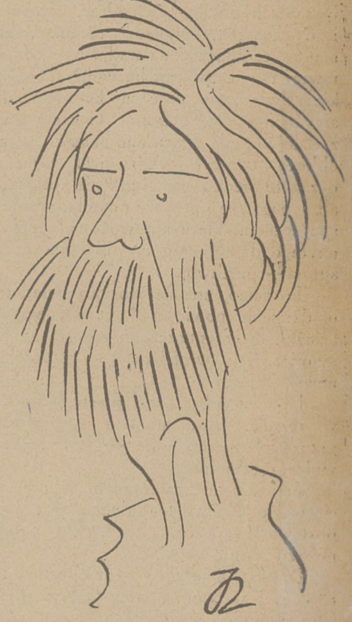
BILL KEYTON

Realizatorzy filmów, rozgrywających się w Indjach, nie gardzą nigdy wskazówkami Svigara, rodem z Benaros i potomka jakiegoś nieznanego radży indyjskiego. Svigar był służącym u brytyjskiego urzędnika w Kairze, gdy do Egiptu przybył pewien reżyser amerykański celem wykonania scen odbywających się nad brzegiem Bramaputry. Svigar przypatrując się zdjęciom, wyraził głośno swe zdziwienie z powodu niewłaściwych szczegółów inscenizacji. Został więc zaangażowany i zabrany do Ameryki i w końcu pozostawiony w Hollywood, bez środków do życia.

W ubogim szałasie pokrytym trzciną mieszka młody Chińczyk, imieniem Wu-Chang, z zawodu pracz, lecz w wolnych chwilach — artysta filmowy. On to nauczył słynnego dziś Lon Chaney'a jak się ucharakteryzować do roli Chińczyka, którego artysta miał odegrać w filmie „Pokuta“.

Znakomitością w swoim rodzaju jest trzydziestoletni Roberts Watson, kolejno: dostawca, tłumacz w wielkim hotelu berlińskim, dozorca nad brzegiem Yukonu, nurek w Continental w Paryżu, tragarz w Buenos-Aires, który, znudziwszy się wreszcie podróżami, wyspecjalizował się w rolach chłopców hotelowych. W Hollywood, ba, w całej Kalifornji niema drugiego człowieka, któryby tak jak Watson potrafił nosić tacę na trzech palcach. Trzeba go widzieć, jak lawiruje pośród wirujących par tanecznych, niosąc stos zakąsek, sześć filiżanek napełnionych po brzegi, półmisek z pieczystem, śmietankę, imbryk i flaszkę wody, imitującej rum. A gdy przybył na miejsce, wszystko w jaknajwiększym porządku: ani jeden talerz nie drgnął, nie wylała się ani kropla.

Również jest typem oryginalnym w Hollywood John Holmes, exgalernik z Sing-Sing, niemający zresztą nic wspólnego z swym znakomitym imiennikiem, stworzonym przez Sir Arthura Conan Doyle'a.



PETER VAN KODJE

Gdy trzeba „zagrać“ rozbicie kasy ogniotrwałej, rabunek banku lub napad na pociąg pocztowy, reżyserji zwraca się o pomoc do Holmes'a, gdyż zna on doskonale swe dawne rzemiosło.



JOHN HOLMES (WŁAMYWACZ)

Dalej, taki Peter van Kodje potomek emigrantów holenderskich, odznacza się powichrzoną brodą, a całą jego odzież stanowi peplum— nogi zaś pokrywają zgoła prymitywne sandały. Jego skóra, bronzowa od słońca i pyłu, zaleca go reżyserom jako wykonawcę ról rozbitka żyjącego od dwudziestu lat na bezludnej wyspie.

l. j.

„Gorączka złota“



Charlie Chaplin karmi siebie i psa.

Uwagi luźne

Dramat, Powieść i Krytyk

Dramat jest powieścią, w której autor jest aktorem i widzem. Teatr jest dramatem, w którym autor rozmnaża się w kilku aktorów, a aktor w tysiąc widzów.

Sztuka na scenie — przepuszczona przez życie aktorów i widzów — przeżywa próbę roztworu w liczbie, żeby sprawdzić swój rezonans społeczny i odnaleźć swoją jakość wewnętrzną. Oczywiście, nie każda ilość jest tu miarą społeczności i nie każdy rezonans dowodem wartości Można społeczność wydłużyć w czasie i przestrzeni—można ciężar gatunkowy dzieła zważyć ostatecznie po długowiecznej, zaciętej walce z tak pojętą publicznością.

Określenie stosunku sceny do widowni — ma tu charakter ogólny. Najciekawszem jest jednak spotkanie autora ze sztuką, która przewędrowała przez mózgi, nerwy i ciała aktorów i publiczności. A wędrówka to nie byle jaka: poczynając od nastrojów, oklasków, kuluarowych plotek, domysłów, dyskusyj i dyskusyjek, poprzez recenzje, komentarze, kończąc na studjach — czujny i wrażliwy autor jest bezwolnym świadkiem wtórnego procesu kształtowania się ducha jego utworu. Cóż się staje z dziełem, gdy wraca ono nanowo przed oblicze twórcy? Albo jest uboższe o zdarte przez życie złudzenie autorskie, albo bogatsze i głębsze doświadczeniem społecznem, które sprowokowało utajone tego dzieła—nieprzewidziane przez autora — możliwości.

To samo, zresztą można powiedzieć o dziejach powieści i każdej wogóle książki, która puszczona została na tajemniczą falę wrażliwości — powszechnego odbiorcy

Jedną z przesłanek do wglądnięcia w różnice istot dramatu i powieści przez ich zestawienie — jest reakcja widza i czytelnika.

Zjawiskiem znamiennem w przeżyciach np widza teatralnego jest jego postawa wskroś epicka wobec pokazu scenicznego.

Dramat, a jeszcze bardziej sztuka teatralna, jest tworem architektonicznym, związanym z wyraźnie od świata wyrzynających się elementów w wielofiguralną ruchomą całość. Teatr — to rzeźba żywa w skupionej, namiętnej akcji. Widz w przyśpieszony sposób zmuszony jest wypełnić domysłami luki, skróty perspektywiczne budowy dramatycznej; wiązać w harmonijną całość i dopowiadać sobie to, co w strzępach myśli czyni, lub ma zamiar czynić bohater; rekonstruować w duchu wypadki zaszłe pomiędzy aktami lub w przeszłości występujących osób; w drobiazgowej, rozumowanej charakterystyce rozwija historję działania, podkłada czasem naiwne i śmieszne „uzasadnienia" pod iracjonalizm ciosów tragicznzch i t. p. Słowem — dramat podnieca nasze instynkty epickie, zmusza do koncypowania mniejszej lub większej „epopei"jako tła dla widzianych na scenie wydarzeń — wywołuje cały pragmatyzm powieściowy dla wchłonięcia jego architektury scenicznej.

Fakt, czyn, akcja—powodują w nas konieczność opowiadania, jako reakcję uczuciowo-myślową.

Powieść — naodwrót — nastraja czytelnika dramatycznie. Budzi więc nieustanną żądzę czynu, poszukiwanie faktów konkretnych w najsubtelniejszym gąszczu opisów. Lektor przeżywa ten opis, jak ziemia wszelakie użyźnianie w podskórnej tęsknocie do owocującego plonu.

Pamięć — dźwignia kultury i ewolucji — przechowuje w czytelniku po przeczytanej powieści — wizje zdarzeń, umocowanych we wstrząsającym konflikcie, ryje w psychice ostre kontury charakterów i ich bojową wobec rzeczywistości postawę. Czytelnik rekonstruuje opowieść o życiu na czynniki surowego życia, przerabia malarską pośredniość obrazu na bezpośredni kształt działania, rzeczy dokonane na aktualnie bieżące, czas przeszły na teraźniejszy. Opis, który dla powieściopisarza jest wszystkiem — dla nas jest tylko środkiem technicznym w budowie działania—zapala bowiem pragnienie realizacji, dążność do wyłuskiwania ze skorupy przeżyć—aktywnych faktów życia.

Powieść więc, jest dramatem, którego aktor i widz ukryci są za kulisami autorskiego opisu.

Cóż wynika z tego zestawienia dramatu i powieści?

Rzecz znana. Potężny wpływ życia społecznego na dzieło sztuki. Jego współtwórczy, dopełniający udział w obliczu tego dzieła — staje się regulatorem związku między autorem a środowiskiem, pokoleniem, epoką. Droga społecznych doświadczeń utworu staje się zewnętrznym wykresem psychicznego procesu, w którym twórca rozpoznaje nadużyte lub niezużyte pierwiastki swojej pierwotnej koncepcji. Przez blask społeczny dzieła rozgląda się w ciemnościach swej indywidualności. Pogłębia wymiar społeczny swej jednostkowej wartości—rozszerza świadomość samego siebie. Utwór wtedy staje się ręką i pulsem istnienia, syntezą pojedyńczych i zbiorowych wysiłków w walce o nowe formy życia.

Sam fakt, że dramat nastawia widownię publiczną epicko, a powieść dramatycznie—dowodzi, że po pierwsze: bez względu na rodzaj poetycki, o ile tylko dzieło jest twórcze, nie jest ono osamotnione w swojej formalnej odrębności literackiej; po drugie: że cała symbolika artystyczna, zamknięta w fantastyczności działań lub indywidualnym charakterze bohatera — dopiero w wielkiej duszy publicznej objawia zakonspirowaną, najistotniejszą rzeczywistość swoją, ażeby w ten sposób osiągnąć ostateczną pełnię wyrazu i znaczenia.

Jasnem jest, że w całej tej podróży dzieła od natchnień zbiorowych na natchnienia osobiste i w powrotnej drodze od autora do publiczności — naczelną rolę gra krytyk.

Skupia on dwa mandaty, dwa pełnomocnictwa: od autora i publiczności. Biedny. Być jednem i drugiem, mieć na sumieniu wspólne interesy producenta i konsumenta w tak delikatnej dziedzinie handlu, rozstrzygać o wadze żywego słowa podczas każdej tranzakcji kupna i sprzedaży artystycznej, rozplatać i splatać „eteryczną przędzę" ducha i nie robić z niej grubego sznura na użytek trywialnych potrzeb parteru lub sentymentalnych — galerji, być przedstawicielem demokracji wobec „arystokratyzmu" sztuki i rzecznikiem tego arystokratyzmu przed trybunałem najjaśniejszej demokracji gustów — zadanie to przygnębiające.

Krytyk jest najdrastyczniejszym momentem w spotkaniu dzieła z publicznością, sferą ogniowej próby. (Oczywiście mowa tu o krytyku z powołania—nie z przypadku. Dla tego ostatniego bowiem przypadkiem jest nie tylko jego zajęcie, ale i dzieło i środowisko, między któremi zbieg okoliczności kazał mu stanąć. Sposoby postępowania takiego augura są powszechnie wiadome: albo jest adwokatem autora albo publiczności, najczęściej jednak polubownym sędzią. Poznać go łatwo po tem, że się ambitnie pęta w kuźni pisarskiej na podobieństwo przysłowiowej żaby...)

Krytyk „z powołania" jednoczy w sobie z jednostki i społeczności to, co w jednostce jest społeczne a w społeczności indywidualne.

W działalności jego rozróżniamy dwa charakterystyczne etapy: kiedy obcuje z dziełem i kiedy staje z relacją przed czytelnikami. W pierwszym wypadku obarczony odpowiedzialnością za najgłębsze, choćby najmniej świadome konieczności ducha zbiorowego — krytyk staje przed dziełem jak surowy, namiętny spowiednik; w drugim—jest on publicznym głosicielem i sędzią najintymniejszych sekretów odbytej spowiedzi.

Zsumowany — trud jego polega na ustaleniu znaczenia indywidualizmu twórcy, jako ogniwa pomiędzy korzeniami z jakich utwór wyrasta a perspektywą społeczną w jaką mierzy. Ten rodzaj krytycznego naświetlania gwarantuje najoryginalniejszej nawet indywidualności potężne poparcie życiowe. Przez pochwycenie bowiem danego utworu w twarde kluby konieczności, usprawiedliwiającej jego pochodzenie i konsekwencje duchowe — zatrzymuje się wartości nieprzemijające tego utworu, chroni wyjątkowość zjawiska artystycznego przed wszelką przypadkowością oceny i wrażeń tych co skłonni są w nowości czy niezwykłości wyrazu widzieć nie prawo nowego ładu, a samowolę bez racji i sensu.

Trudno oczywiście wymagać, aby tego rodzaju praca krytyczna była zjawiskiem codziennem; nie byłoby dla niej zastosowania Ani repertuar teatralny, ani rynek księgarski nie uginają się pod brzemieniem arcydzieł. Zresztą, prawdziwie twórcza, powiedzmy rewelacyjna robota krytyczna musi zrezygnować z ilości na rzecz jakości a i od tej ostatniej odsunąć się na odległość świadomego opanowania całokształtu życia i sztuki. Krytyka zastępuje sprawozdawca. Zakres jego jest mniejszy, ale i tu można pożytecznie popracować w myśl rozsądnej pogwarki: „Mon art est petit—mais je suis grand dans mon art".

Niestety, pomijając nieliczne wyjątki—i teatralni i książkowi sprawozdawcy naogół rezygnują ze swoich i tak zredukowanych praw, samowolnie ograniczając obowiązki — bądź co bądź artystyczne — do [illegible] lub więcej dowcipnych — no, poprostu streszczeń.

Ignoruje się zupełnie analizę budowy i stylu, nie dba się o rezultaty proporcji między pomysłem i wykonaniem, nie zwraca najmniejszej uwagi na rodzaj i stopień techniki literackiej. Najżywszy interes budzi wśród naszych „teatrologów" fabuła, „pryncypialność", lub przynależność ideowa tego „co autor chciał powiedzieć" i t. p. — jakgdyby te sprawy były najważniejsze w strukturze dzieła sztuki i jego estetycznej ocenie. Wpływa na taki stosunek do obowiązków sprawozdawczych w dużej mierze brak przygotowania fachowego, przypadkowość, „samowystarczalność" uzdolnień literackich, zazębiających się o każdą czynność pisarską bez śladu zażenowania, czy się jej sprosta.

I nic tu nie pomogą utyskiwania na brak potrzeb i poziomu publiczności, boć przecie ktoś ją uczyć musi, ażeby się stała trwałą i akustyczną przestrzenią dla wyrazicieli t. zw. opinji.

Ogólny bilans naszych spraw literackich przedstawia nieszczęsne rozbicie kultury artystycznej na trzy pozycje, z których każda prowadzi swój niezależny rachunek: literatura, krytyka, publiczność. Każda sobie...

Leon Pomirowski

„Perskie Oko"

„Pod sukienką"—rewja w dwóch aktach, premjera dn. 2.I.1926.

Sympatyczny teatrzyk ten czuje się obecnie jak „pod sukienką" dobrej babci, znanej pod imieniem „Pełna Kasa" i zapomina, że sukces pierwszych trzech programów obowiązuje.

Ostatnia rewja, poza nieskazitelnemi spodniami „à la Oxford" p. Toma i mechanicznym buldogiem Persa, nic nowego nam nie przynosi.

A szkoda. „Perskie Oko" ma wszystkie dane, by być rzeczywiście pierwszorzednym revue. Należy tylko krytyczniej traktować pomysły reżyserskie i pod żadnym pozorem nie akceptować konceptów tanich, niezupełnie licujących z dobrym smakiem. Przykładem niech służy finał piosenki „Pod sukienką" — wulgarny.

Pod adresem baletu słów parę: Girls'y Koszutskiego powinny więcej trenować i przejść normalny „drill" tancerek rewjetotowych. Ewolucje girl'ów nie mogą przypominać pełnych gracji „pas" Corps-de-ballet'u ani ruchów, kołających poetycznie łabędzi.

Musztra, musztra i jeszcze raz musztra Rzecz prosta, że nie możemy wymagać od młodego zespołu precyzji Tilcher- lub Hoffman-Girl'sów, ale do pewnego skoordynowania ruchów, zwłaszcza rąk, zespół ten powinien dojść za wszelką cenę. (Czy nie wartoby wprowadzić pantofli o drewnianych podeszwach?).

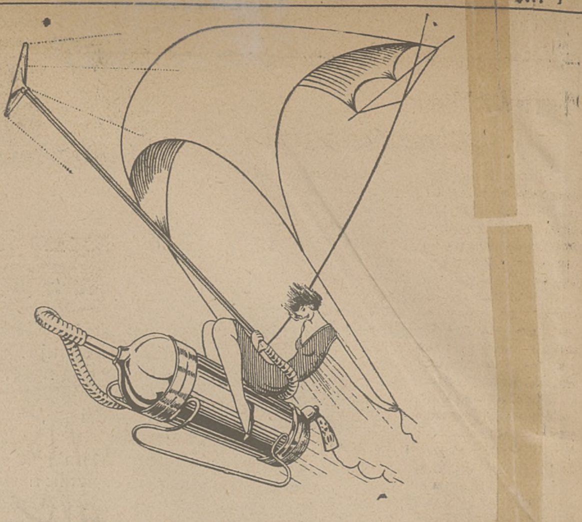
Pyszny jest p. Bodo, jako Chaplin. Groteskowość komika filmowego imitowana jest z finezją, na którą stać tylko artystę tej miary co p. Bodo.

Aktualną i wysoce „pouczającą" jest scenka egzaminu z jazdy automobilem. Pogorzelska gra typową adeptkę z tak miłym wdziękiem, że żaden egzaminujący inżynier „ruchu kołowatego" nie odważyłby się odmówić jej prawa jazdy nawet w Londynie.

W drugiej części rewji śpiewa utalentowana ta artystka ze zwykłą brawurą, melodyjną, jak na nasze czasy — piosenkę „Valencia", która napewno uzyska szeroką popularność. Tylko ten drewniany głos!

„Pewniakami" każdej rewji są pp Rentgen, Boroński, a szczególnie Lawiński. Specjaliści swej branży—mają zawsze wdzięczne i rozśmieszone audytorjum — bawią się więc sobą i publicznością, a publiczność śmieje się i nie szczędzi wykonawcom oklasków. (Daj Boże każdemu teatrowi tylu widzów!).

Figaro



Powiadają...

— POJEDYNKI LITERATÓW —

Przed pojedynkiem. Sekundant do jednego z przeciwników: — Panie Jot-en! Odważnie! Przeciwnik Pański źle strzela!

— Tem gorzej dla mnie — odpowiada trzęsący się ze strachu pojedynkowiec. —

Po pojedynku. Przyjaciele oczekują wieści z przebiegu pojedynku. Nadjeżdża auto. „No co? jak? czy przeciwnik ranny? zabity?

— Broń Boże! — odpowiada literat — mój lekarz otrzymał lekki postrzał!!

— KANDYDAT NA PREZYDENTA —

Jeden z wice-prezydentów Warszawy przyjmuje delegata pracowników teatralnych. Podwyżka. Zirytowany „znawca teatru", na zarzut delegata, że nie ich winą jest zła gospodarka teatralna, peroruje: „To w takim razie niech wasz prezes obejmie stanowisko dyrektora teatrów miejskich!".

— No- -odrzecze delegat—co to, to nie, bo to trzeba i znać się drobinę na tem i szkoły jakieś kończyć — ale na prezydenta miasta — to i ja poradzę!

Metafizyka kinematografu

Przez to samo, że kinematograf jest worzywem nowem, tworzywem ściśle abtrakcyjnem, wychodzącym przez istotę swoją oza obręb realnego życia, staje się on wórcą sztuki nowej, sztuki będącej spławem stopem wszystkich innych, ich wieloraką ombinacją. Kino, — to spektroskop sztuk.

W poszukiwaniu nowych, właściwych dla poki form i haseł w sztuce, człowiek nowoczesny pragnie być i jest, albo zdecydovanym realistą, wielbiącym zdolność odbijaia, jak w zwierciadle, zjawisk, które zachozą naokoło niego codzień, albo fantastą tem zastrzeżeniem, że źródło natchnień twórczych emanecji, znajdować się będzie oza płaszczyzną życia, poza jego granicami

Człowiek nowy jest człowiekiem uzdolionym wszechstronnie. Wszechstronne zaem są zainteresowania, umysł wszechstronie pojętny a myśl, niby reflektor, zdolna o nastawiania się na każdy temat. Wszechtronne zarazem są jego pożądania.

Tem tłumaczy się powodzenie kina i jego zalony rozwój. Kino było tym genjuszem, tóry w nierozłączną parę zdołał połączyć antazję i realizm. Czyż może bowiem być oś bardziej zachwycającego jak fantazja yprom ieniowana z za kręgów życia, niczem nim nie związana — i zarazem wtłoczona najrealnieisze formy, tłumaczące się zuełnie współcześnie?

Oto mgliste pojęcie przeczuwanej sztuki owej. Jeśli teorje nowego teatru, oparte a realnym nonsensie, na pierwiastku irrajonalnym, te teorje, których bojownikiem nas jest St. I. Witkiewicz, znajdą swą ormę konkretną, to stanie się to przedeszystkiem przez — i za sprawą teatru

Zanosi się na to Na rynku filmowym odawane wciąż nowe obrazy zdają się powierdzac te założenia. Film staje pod sztanarem realnej fantazji.

Do tej pory to stadja przejściowe. Rzecz ie nabrała jeszcze wyglądu zasadniczego—st jednakże w stanie silnej ewolucji. Dodem tego jaskrawym—wyświetlany obece w jednem z kin stolicy obraz p.t. „Świat aginiony".

Dopóki ten twór bujnej umysłowości nakomitego pisarza był napisaną książką—iał wartość jednostronną zaledwie — wartość abstrakcyjną, ubraną ledwie w pojęcia wyobrażenia, te dwie bowiem rzeczy jest możności dać słowo.

Kino zmieniło słowa fantazji w formę idomą, jawną i niezaprzeczoną,

Każdy szczegół niewiadomego, przychoący do nas poprzez twórczy aparat mózwy i nerwowy artysty, skądś, z poza życia,—hoćby najdokładniej opisany—może wzbuzać tysiące zastrzeżeń i tysiące interpretacji odmiennych konstrukcjach mózgowych go intelektualnych odbiorców

Tu niema już nad czem debatować, ani ozmyślać, ani niczego się domyślać. Wszystko ostało obleczone w realną zdecydowaną rmę, fantazja skrzepła, stała się ciałem, e tracąc swych cech zasadniczych Fanzja, a więc niewiadoma, została ujawniona. zy to nie cudowne?



(Epilog „Świata Zaginionego")

Niewiemy do czego kino dojść jest stanie, idąc dalej jak dotąd, siedmiomiloemi krokami po drodze swego rozwoju, czekujemy odeń efektów cudotwórczych nieobliczalnych, objawień kolosalnych. Życie, wrące na ekranie, życie martwe, jakżeż impulsywne, życie którego właściie przecież niema, bo to, co jest, jest jego ymbolem, jego pojęciem, — przeraża i zahwyca, Czyż nie jest to dusza utrwalona? uszą żyjącą życiem mechanicznem? Obdaona najistotniejszemi i najtajniejszemi łaściwościami człowieka? A przecie wcale j niema — bo jest świetlnem widmem!

„Świat Zaginiony". Powieść osnuta na poki jurajskiej, o której mało wiemy.

I wszystko to z brutalną poprostu mocą ealizmu rzucone na ekran. Ktoś o tych poorach pomyślał—a ktoś je stworzył. Ktoś kosmosu twórczą siłą pociągnął nitki fanzji—ktoś je cudem ludzkim utrwalił, zmaerjalizował. Zakuł w kształt widomy, w ciało. en oblókł w prawdę.

Oto posłannictwo kinematografu i jego otęga nieporównana, potęga o jaką naróżno zabiegałby teatr. Takich obrazów hcemy więcej. Takie „światy zaginione", haplinowskie nonsensy, te groteski bez rzedmiotu, bez tematu, bez racji, metafiycznie działające na naszą właściwość huoru I czyż te właśnie „chaplinjady" nie ą owym nonsensem, do którego tęsknią eformatorzy sztuki współczesnej?

Zrodzi się ona z metafizyki, tak jak kino o niej należy.

Jerzy Sosnkowski

W KINIE WODEWIL

CZŁOWIEK PIERWOTNY



„ŚWIAT ZAGINIONY"

Dla laików

„Comoedia"—Finanse

Czytelnikom naszym należy się ze strony redakcji mała ekskuza i wyjaśnienie za dział niniejszy, który jak intruz wciska się między głosy i myśli Muz. Dział ten wniesie ze sobą brzęk złota, kuszący szelest bankocetli, stukot wagonów kolejowych załadowanych węglem czy zbożem. Wrzask ochrypłych giełdziarzy żerujących na hausie czy besie walut mocnych i słabych — oto akustyka czcionek w Tygodniu gospodarczym. Mawiały starożytne przodki nasze: że, „primum edere, deinde philosophare" — tak też i „Comoedia", zapala złotemu cielcowi ogarek, obok wyniosłych pochodni poświęconych Muzom.

„Więc zaczynamy" — jak to ładnie śpiewa jeden z „Pajaców":

Obecna sytuacja gospodarcza—używając terminu giełdowego—jest „tendencją wyczekującą". Istotnie czekamy wszyscy na pociechę zagraniczną, która ma zasilić nasz schorzały obieg pieniężny i przyczynić się do odbudowy zanikłego kredytu.

Popłoch i zamieszanie wywołane spadkiem, już — zdawało się — ustabilizowanego złotego, ustąpiły miejsca wyczekiwaniu i nadziei, że nowy, koalicyjny a tak trudny u nas do złożenia, gabinet, zdoła uzyskać poważniejsze kredyty zagraniczne. Jakoż pojawiają się znaki „na niebie i ziemi", że sprawa jest na dobrej drodze. Przyjechał już do nas amerykański profesor Kemmerer, aby opukać, osłuchać i orzec, ile, za co i kiedy możemy dostać tak potrzebne nam dolary!

Na giełdę wiadomość ta podziałała deprymująco; dolar bez rozmachu, schodzi jednak ze swego piedestału, zdradzając w swej powrotnej drodze jeszcze szczersze zamiary. Przejściowy spadek wartości złotego pociągnął za sobą skutki, które wyszły nam na dobre. Oto ożywił się eksport węgla, drzewa, zboża, których ceny stały się niższe od zagranicznych. Wzmożony eksport wpłynie z koleji na poprawę naszego bilansu handlowego, co nie pozostanie bez dodatnich następstw ogólnych. Druga strona medalu wygląda nieco gorzej, gdyż deprecjacja złotego grozi zachwianiem budżetu państwa i wysuwa widmo inflacji z wszelkiemi jej opłakanemi następstwami.

Pozostaje więc nadal aktualnem zagadnienie ustabiliżowania na zdrowym poziomie kursy złotego. Sposoby uznane i bezsporne na uzdrowienie narodowaj choroby—waluty—są: maksymalna oszczędność w budżecie państwa, zastosowana do wydajności rzeczywistej społeczeństwa, śruba podatkowa i należyty rozwój przemysłu, umożliwiający eksport. To ostatnie da się osiągnąć zarówno przez odpowiednią politykę celną i kredytową. Sęk tkwi w tem, że o ile oszczędność i podatki zależą od nas samych, to kredyt zależy od obcych. A kredyt zagraniczny jest na razie sprawą dość skomplikowaną—szanse wierzyciela i dłużnika muszą być równomierne.

Ufajmy, że Rząd zdoła zaspokoić głód kredytowy naszego organizmu gospodarczego przez zachowanie umiaru i roztropności w ustępstwach na rzecz naszych kredytorów.

L. Matuszewski.

Nieco ironji

Przepisy poetyckie.

(po książce — Duhamela)

„Uznałem za właściwe rozróżnić dwa gatunki z pośród tych, których się niewyraźnie nazywa ryczałtowo *poetami...*" oświadcza Georges Duhamel w szkicach „O poezji", przetłumaczonych niedawno przez Gabrjela Karskiego na język polski

Wydanie tych szkiców było dla Duhamela aktem samoobrony. Jako krytyk literacki jednego z poważnych wydawnictw francuskich, usiłował przez pewien czas walczyć z zalewem nadsyłanego do oceny materjału. Musiał się wreszcie zahłysnąć w tej walce z żywiołem „poetyckim" i miał — jak wszyscy krytycy—dwie drogi do wyboru: pójść z prądem, lub buntowniczy szlak wyzwolenia się z opresji.

Iść z prądem byłoby znacznie łatwiej. Mówi o tem szkic o „eklektyzmie". Wszystkie „Puzderka z koralu", „Legendy purpurowe", „Szkatułki zamknięte", „Lutnie śpiżowe" „Sonety rycerskie", „Marzenia wieczorne", „Gniewy bohaterskie, a daremne", „Hełmy spiżowe", „Głosy posępne", „Psalmy w ciemności", „Pieśni buntu i niewiary", „Menuety na fujarkę i zefir" i t. d. i t d. należałoby w tym wypadku z życzliwą pobłażliwością, a częściej z salonową galanterją—„omówić", „zanalizować", to i owo zaś w nich „podnieść".

Atoli Duhamel nie poszedł łatwiejszą drogą, a jeśli co podniósł w swych krytykach, to raczej głos.

Duhamel ostrzega tym wielkim głosem już nietylko poetów obu gatunków i nietylko krytykę

Ostrzega samą publiczność. Drwi boleśnie z poetów nieudolnych, osłaniających się płaszczem „szczerości", która w istocie jest prostolinijną naiwnością duszy jałowej w treść i poziomo pływającą fantazją. Wzywa do tępienia manji, soneciarskiej w szczególności, pisywania na tematy zadane, znajdywane dorywczo, przez szukające kanwy stosownej pióro mniej lub więcej inteligentnego wierszokletу. Wreszcie siada okrakiem na wszystkie kierunki i szkoły poetyckie i chłoszcząc je szeregiem zdań ostrych, znika w zamęcie wesołości niewinnej „przepisem na układanie tomów poezji".

Przepis ten jest arcydziełem humoru i wyrazem szatańskiego sprytu Zważcie jedno: albo drwiny poskutkują i liczne rzesze z niesmakiem odrzucą wszelką pokusę, pokusę poetycką, albo też zaczną pisać — i to poprawnie — wszyscy. Przepis jest niezawodny.

W obu zasię wypadkach, zmęczony i sterany szablonem roboty, krytyk francuski — odpocznie.

Bo czyż podobna pisać o poetach, skoro nimi zostają wszyscy?

„Szkoły zakłada się w cieniu olbrzymów". Szkoły te niebawem stają się twierdzą mnóstwa niedołęgów, którzy przychodzą się tu szminkować i wyuczyć się jakiegoś refrenu... Z czego się śmiać trzeba, to ze szkół, które bacznem uczuciem nie chwytają drgań, błądzących w atmosferze, lecz spodziewają się wyznaczać drgania i wytyczać kierunek prądom — wyłącznie siłą frazesów. . Połowa *panów z ideami* uważa się za zmuszonych pracować podług swych idei i staje się ich więźniami".

Zilustrujmy te mocne w konstrukcji twierdzenia naszymi rodzimymi obrazkami.

Mamy — powiedzmy — „olbrzyma", p. K. W. w „jego cieniu" zakłada się „szkoła". Setki wysilają umysł i serce poetyckie na znalezienie drogi, którą przeszedł mistrz. Biedni! Droga ta jest tuż—tuż. Wystarczy, niech wiedzą, wiersz „mistrza" zmodyfikować, czytając go od ostatniego wiersza w górę, ku pierwszemu. Np.:

Niezrozumiałe, nieme dziwosłęby!
Ach, wy najszybciej lecące perfumy,
Twarz twoja, woal, włosy, uśmiech, zęby.
Zbliżasz się, zbliżasz... Wuszach grają szumy...

Jast tylko rajer na twym kapeluszu.
Świat się zatracił, wszystko znikło z drogi,
Chód twój jest z woni, muzyki i pluszu,
Suknia owija twe okrągłe nogi,

Na białej szyi niesiesz lekką głowę,
Ulicą idziesz, żywa i prawdziwa,
Chwieją się w oczach domy kwadratowe!
Hej! Świat się kręci! Kroki coś podrywa!

Sposób prosty. Można czasem niechcący pobić mistrza. Dalejże więc...

Drugi punkt duchamelski ilustracji bodajże nie wymaga. „Krzak gorejący", „Gospoda poetów", „Skamander", „Ponowa", „Czartak", „Lycyfer" i kilkadziesiąt innych „szkół" wytknęło tyle kierunków, napisało tyle programów! Szczęściem — nie zaszkodziło to talentom niczyim. Np. Słonimski i Miller, Tuwim i Krajewski, Zegadłowicz i Kozikowski, Melcer Rutkowska i Czekańska Hejmanowa, obaj Karscy, Glinka i Wittlin—piszą sobie dalej. Tylko Przysieckiemu zaszkodził jakiś proces czy kierunek. Biedny „przestał" być poetą, gdy tamci...

Trzecie zdanie — o połowie *panów z ideami*, będących więźniami tych idei — należałoby do naszych stosunków nieco przystosować, zbadawszy uprzednio kwestję, który z naszych *panów* ma swoją własną ideę i czy swojej idei jest więźniem.

O polski Duhamelu, kiedy się zjawisz i dasz rozkoszny wyraz figlarnej, a powszechnie uprawianej, chęci poetyzowania w takim poemaciku np., jak

CHUSTECZKA

Snem jesteś, batystową mgłą,
wziętą z rąk niewieścich lenno,
tchnieniem wonnem, duszą senną,
duszą samej, ach! Ninon.

Pośród porannego lśnienia
to powitań szczęsny znak,
a gdy promień dnia już zblakł —
to pośpieszne „dowidzenia"!

Gdy mknie uśmiech w bój — to dlań
biała tarcza... z morskiej piany
gdy lęk przyjdzie niespodziany —
to powiernik cichych łkań.

Gdy wybije zaś godzina,
kiedy tem jest.. czem być ma, —
jak leciuchna sieć się zda,
w której trwożna drży ptaszyna.

Rzecz wybitnie szczera, szkoła panliryczna, idea przeprowadzona do końca z samozaparciem!

St. Strumpf Wojtkiewicz

Teatry Wiedeńskie.

„STAATSOPER" daje 6 b. m „Werthera" z Lottą Lehmann i Piccaverem, dnia 7 b. m. — „Zemstę Nietoperza" z pp. Olszewską, Achselem, Schumanem i in. W dniu 9 b m. „Śpiewacy Norymberscy" pod batutą F. Weingartnera z udziałem pp. Lehmanna, Oestevig'a i Manovarda. W niedzielę 10 b. m. — „Cyganerja" z p. Kurz i p. Picceverem.

„BURGTHEATER" daje 7, 11 i 12 b. m. Szekspira „Romeo i Julja", 8-go Wilde'a „Mąż idealny", 10-go b. m. — „Wieczny młodzieniec" Engelsa, W środę 13 b. m. — premjera komedji Wilde'a „Wachlarz Lady Windermere".

Richard Strauss zaproszony został do Budapesztu, gdzie pod jego batutą odbędzie się koncert symfoniczny oraz dwa przedstawienia operowe.

Premjera operetki Nedbala „Donna Gloria" została w Wiedniu przyjęta bardzo gorąco. Prasa wiedeńska poświęca twórczości czeskiego autora, jako kompozytora i dyrygenta, obszerne recenzje i wzmianki.

GŁUPSTWO NA SERJO

Profesor Bursa, znany i ceniony w szerokich sferach muzyk, recenzent krakowskiego „Gońca", naraził się krytyką p. Bujańskiemu, czego wynikiem było cofnięcie prof. Bursie karty wolnego wstępu na koncerty, urządzane przez p. Bujańskiego w Teatrze Starym.

Zatarg ten, w którego szczegóły narazie nie chcemy wchodzić, oparł się o Towarzystwo Literatów i Dziennikarzy w Warszawie.

Widowiska w Warszawie.

Opera

Dyrekcja A. Młynarski.

Piątek, 8 stycznia
TRUBADUR

Sobota, 9 stycznia
ŻYDÓWKA

Niedziela, 10 stycznia
GOPLANA
o godz. 3 ppł.
ZYGMUNT AUGUST
o godz. 8 w.

Poniedziałek, 11 stycznia
CARMEN

Wtorek, 12 stycznia
SPRZEDANA NARZECZONA

Środa, 13 stycznia
FAUST

Czwartek, 14 stycznia
AIDA

Teatry

Teatr NARODOWY

Dyrekcja: Kaz. Kamiński

Piątek, 8 stycznia
POLITYKA I MIŁOŚĆ
Komedja obyczajowa w 4-ch aktach.
JÓZEFA RĄCZKOWSKIEGO.

Zachara Józef	*M. Stoma*
Janas Piotr	*L. Solski*
Marja	*I. Horwath*
Wikta	*M. Mirska*
Koziara Maciej	*J. Chmieliński*
Wiktorja	*A. Rotter Jarnińska*
Hanka	*M. Niedzielska*
Świątek Wojciech	*P. Owerłło*
Katarzyna	*Ordon-Sosnkowska*
Jadwiga	*Z. Lindorfówna*
Jaworek Tomasz	*S. Jaracz*
dr. Józef Biedroń	*T. Frenkiel*
Bajorek Walenty	*L. Kraszewski*
Rybczyk Jan	*J. Szymański*
Jopek Teofil	*K. Kamiński*
Korzeń Józef	*A. Bednarczyk*
Przybycień	*A. Różański*
Rzucidło Stan.	*S. Janowski*
Wytrwał Jan	*M. Myszkiewicz*
Drewniany Wł.	*W. Skarzyński*
Pilch Jan	*F. Norski*
Wójcik Wojciech	*J. Zejdowski*
Cygan Jędrzej	*E. Biernacki*
Klara	*E. Dziewońska*
Balbina	*J. Batrwska*
Magda	*H. Michałowicz*
Jędrek	* * *

Sobota 9 stycznia
POLITYKA I MIŁOŚĆ

Niedziela, 10 stycznia
DON JUAN
o godz. 3-ej ppoł.
POLITYKA I MIŁOŚĆ
o godz. 8 w.

Poniedziałek, 11 stycznia do 14 b. m. włącznie.
POLITYKA I MIŁOŚĆ

Teatr POLSKI

Dyrekcja: Arnold Szyfman.

Piątek, 8 stycznia i dni następnych
OTELLO
Tragedja w 12-tu obrazazach
Wiliama Szekspira
Przekład Józefa Paszkowskiego

Otello,	*K. Junosza-Stępowski*
Kassyo	*Gustaw Bussyński*
Jago	*Bogusław Samborski*
Doża wenecki	*Ludwik Fritsche*
Brabancyo	*Józef Maliszewski*
Rodrygo	*Aleks. Żabczyński*
Montano,	*Roman Hierowski*
Gracjano	*Marjan Brokowski*
Lodowiko	*Janusz Staszewski*
Senatorowie	*Juljusz Kalinowski, Stanisław Jarszewski, Karol Ceremużyński, Roman Dereń*
Cypryjczycy	*Aleksander Wasiel, Jerzy Jabłoński, Jan Zakrzewski*
Goniec	*Aleks. Majchrzycki*
Majtek	*Henryk Maniecki*
Obywatel	*Wiktor Wandycz*
Desdemona	*S. Mazarekówna*
Emilja	*Zofja Modrzewska*
Blanka	*J. Rawicz-Skibińska*

Inscenizacja *Aleksandra Węgierko*
Dekoracje i kostjumy *Karola Frycza*
Ilustracja muzyczna *I. Rogowskiego*

Niedziela, 10 stycznia
MADAME SANS GÊNE
o godz. 4 ppoł.

Teatr im. BOGUSŁAWSKIEGO.

Dyrekcja: Aleksander Zelwerowicz i Leon Sziller

Piątek, 8 stycznia
INTRYGA I MIŁOŚĆ
Tragedja w 5-ciu akt. (9-ciu odsłon.)
FRYDERYKA SCHILLERA
Przekład
JÓZEFA KORZENIOWSKIEGO

Prezyd. Walter	*W. Nowakowski*
Ferdynand	*W. Krasnowiecki*
Marszał. Kalb	*A. Zelwerowicz*
Wurm	*M. Bonecki*
Miler	*M. Bay-Rydzewski*
Jego żona	*H. Leszczyńska*
Luiza	*H. Gromnicka*
Lady Milford	*H. Gawlikowska-Hałacińska*
Zofja	*S. Niedźwiedzka*
Kamerdyner	*W. Wybrański*
Lokaj	*Z. Karczewski*
Służący	*R. Wazilewski*

Służba, straż.

Reżyserja *Aleksandra Zelwerowicza*
Dekoracje *Wincentego Drabika.*

Sobota, 9 stycznia
PASTORAŁKA
o godz. 4-ej i 8 w.

Niedziela, 10 stycznia
PASTORAŁKA
o godz. 12.30 i 4 ppoł.
INTRYGA I MIŁOŚĆ
o godz. 8 w.

Poniedziałek, 11 stycznia do 14 b. m. włącznie.
INTRYGA I MIŁOŚĆ

Teatr MAŁY.

Dyrekcja: A. Szyfman

Piątek, 8 stycznia i dni następnych
„MÓJ OJCIEC MIAŁ SŁUSZNOŚĆ"
Komedja w 3-ch aktach.
S. GUITRY'EGO
Przekład Włodzimierza Perzyńskiego

Karol Bellanger	*J. Warnecki*
później	*S. Stanisławski*
Maurycy Bellanger	*H. Klimontowicz*
później	*J. Warnecki*
Adolf Bellanger	*S. Stanisławski*
Germaine Bellanger	*N. Siennicka*
Doktór Mourier	*W. Neubelt*
Marja Geanion	*S. Kawińska*
Emil Perducay	*M. Zajączkowski*
Lulu	*O. Leszczyńska*

Dekoracje *Stanisław Śliwiński*
Reżyserja *Zygmuta Nowakowskiego.*

Niedziela 10 stycznia
LOJALNOŚĆ
o godz. 4-ej popoł.

Teatr LETNI

Dyrekcja: E. Chaberski

Piątek, 8 stycznia
BITWA POD WATERLOO
Komedja w 3-ch akt. M. LENGYELA.
Przekład ZUZANNY RABSKIEJ.

Jakób Jakobson	*A. Fertner*
Róża	*M. Chaveau*
Romberger	*C. Skonieczny*
Militta Marco	*M. Brydzińska*
M. Michajłow	*W. Walter*
Mister Reed	*W. Lenczewski*
Thuroczy	*M. Winkler*
Vegh, reżyser	*M. Gielniewski*
Hudaczek	*C. Knapczyński*
König	*K. Jarszewski*
Panna Ada	*H. Peszyńska*
Portjer hotel.	*W. Rapacki*
Radaicz	*S. Szebeko*
Vorös	*A. Szarkowski*
Filips	*I Tomasik*
Meisel	*I. Rybak*
Kardos	*A. Hubert*
Holender	*M. Gielniewski*
I-szy Gość	*W. Roland*
II-gi Gość	*W. Dobrowolska*
Podróżna	*I. Szreniawa*
Boy	*S. Olska*
Kuneszak	*I. Stopiński*
Kelner	*I. Rybak*

Goście hotelowi, statyści filmowi, robotnicy wytwórni.

Reżyser: **Emil Chaberski.**
Dekoracje: **W. Drabik.**

Sobota, 9 stycznia
BITWA POD WATERLOO

Niedziela 10 stycznia
KRÓLOWA TATR
o godz. 12 w poł.
GDYBYM CHCIAŁA
o godz. 4 ppł
BITWA POD WATERLOO
o godz. 8 w.

Poniedziałek, 11 stycznia do 14 b. m. włącznie
BITWA POD WATERLOO

Operetka

Teatr NOWOŚCI

Dyrekcja: Marjan Domosławski.

Piątek, 8 stycznia i dni następnych
„PARYŻANKA"
Operetka w 3-ch aktach.
LEOPOLDA JACOBSONA.
Przekład Wincentego Rapackiego (syna).
Muzyka JANA GILBERTA.
Reżyserował Marjan Domosławski.

Hrabianka Ivona	*Elna Gistedt*
Margr. Malibran	*I. Krzewiński*
Charlie Jefferson	*B. Mierzejewski*
Henryk Pepinet	*W. Zdanowicz*
Titi Lafleur	*Nelly Herten*
Bertillac	*W. Zbomski*
Pani Fanchon	*W. Mauowska*
Dyrektor kabaretu	*E. Jagielski*
Kwiaciarka	*H. Rydzewicz*
Lokaj Malibrana	* * *
Portjer	* * *
Garson	* * *

Akt 1-szy: Na ulicach Paryża. — Akt 2-gi. W salonach Margrabiego Malibran. — Akt 3-ci: W dancingu.

Tańce i ewolucje układu baletmistrza
ANTONIEHO LUZIŃSKIEGO
W akcie 1-ym **„Wiosna w Paryżu"**
W akcie 3-cim „Shimmy Parisienne"
Tańce „Transformation"
a) „Tango Apasz"
b) „Charleston"
c) „Walc"
wykonają: **Elna Gistedt** i Wacław Zdanowicz.

Kapelmistrz Wacław Elszyk.
Baletmistrz Antoni Luziński.

Teatr Niewiarowskiej.

Dyrekcja: Wacław Julicz

KSIĘŻNICZKA DOLARÓW
Operetka w 3-ch aktach M. WILNERA i F. GRüNBAUMA
Muzyka Leo FALLA
Reżyser Wacław JULICZ

Osoby:

John Couder	*B. Horski*
Alicja	*K. Niewiarowska*
Daisy Gray	*J. Sokołowska*
Fredy Verburg	*K. Dembowski*
Hans Schlick	*W. Szczawiński*
Olga Enderhazy	*M. Bańkowska*
Dick	*Misiewicz*
Tom	*Hoffman*
Miss Tompson	*Dzierżanowska Łaszczyk*
James	*Jaxa-Szymański*

Goście, maszynistki, służba.

Akt I-szy i II-gi: w pałacu Coudera w New Yorku. Akt III-ci: w willi Fredy'ege w Kanadzie.

W akcie II-gim Balet: **„CZAR DOLARA"**
Dolar *Borowski*, Hiszpanja *Kosssakówna*, Rosja *Struńska*, Anglja *Jasiewicz*, Francja *Olasówna*.
Polska—*Vera Pietrakiewicz.*

Kapelmistrz: *Feliks Kochański.* Baletmistrz: *Vera Petrakiewicz.* Dekoracje projektował: *Bronisław Kopczyński.*

Rewje

PERSKIE OKO

Dyrekcja: Konrad Tom i W. Szczerbiec-Macherski.

Wielka rewja karnawałowa p. t.
„POD SUKIENKĄ"

2 akty w 24-ch obrazach z prologiem Pióra **Andrzeja Własta, Konrada Toma, Rujwida, Ant. Pro-roka, J. St. Mara i Szer-Szenia**

Kierownictwo artystyczne
KONRADA TOMA

Reżyserja LUDWIKA LAWIŃSKIEGO

Tańce i ewolucje baletmistrza
EUGENJUSZA KOSZUSTKIEGO

Kierownictwo muzyczne
Zygmunta Wiehlera

1) **A ot rodzynki o koszyku.**
p. Konrad Tom.

2) **Dziadzio Piernik rozdaje bakalje.**

3) **Z górki na pazurki.**
H. Kamińska. K. Hanusz. Zula Pogorzelska, T. Olsza i Koszutsky Girls.

4) **Na Pe!**
W. Szczerbiec Macherski, J. Macherska, L. Lawiński, G. Cybulski.

5) **Prawo jazdy**
K. Tom, Z. Pogorzelska W. Ostrowski.

6) **Shangahai**
P. Cybulski, M. Martówna, M. Merlińska.

7) **Ona ma coś!**
E. Bodo.

8) **Pod sukienką.**
Z. Pogorzelska i Koszutsky-Girls.

9) **Finał I.**
„Hipciu, ratuj!
S. Macherska, W. Szczerbiec-Macherskij i S. Betcherowa.

10) **Co stoi w kurjerku?**
L. Lawiński

11) **Książki i kobiety.**
H. Kamińska.

12) **To jest Charleston!**
Z. Pogorzelska i T. Olsza.

13) **Okulele-Lady!**
K. Hanusz, H. Kamińska i Koszutsky-Girls.

14) **Marjan Rentgen.**
Piosenki

15) **Umarłemu kadzidło...**
S. Boroński i L. Lawiński.

16) **Hollywood.**
E. Bodo i Koszutsky-Girls.

17) **Valencia.**
Zula Pogorzelska i Koszutsky-Girls
Finał — Au Revoir.

Qui Pro Quo

Dyrekcja: Jerzy Boczkowski

Piątek, 8 stycznia i dni następnych

POMALUTKU AŻ DO SKUTKU!

wielka rewja aktualna w 2 akt. (16 obr.)

Napisali: **Pietraszek, Redivivus, Hemar, Willi, Picadilly i Eleł.**

1) A UŚMIECHNIJ ŻE SIĘ!
W. Kuncewicz, J. Czartoryska, A. Olędzki, F. Jarosy, E. Wojnar i A. Dymsza.

2) WALĄ SOBÓR
R. Gierasieński i M. Halicz.

3) DZIUBDZIUŚ
H. Ordonówna i A. Dymsza.

4) NAD NILEM
J. Ciesielski.

5) DLA PIĘKNYCH DAM
F. Jarosy.

6) SĄD PARYSA
M. Wawrzkowicz, J. Szymbortówna.

7) NA ŁAWCE W ALEJACH
Z. Opolski, M. Korska E. Minowicz.

8) GOBELIN
K. Krukowski i E. Wojnar.

9) SIEDEM JĘZYKÓW
H. Ordonówna i E. Minowicz

10) SPRYT HAROLDA LLOYDA

11) Z BIGLEM!
J. Szymbortówna i J. Ciesielski.

12) DYŻUR NOCNY
R. Gierasieński, S. Belski, N. Resslerówna, Z. Opolski i W. Kuncewicz.

13) RAZ! DWA!
E. Wojnar i zespół baletowy.

14) H. ORDONÓWNA
piosenki.

15) YOUP-LA! YOUP-LA!
M. Buczyńska, J. Ciesielski, S. Bielski, M. Halicz, A. Olędzki i M. Wawrzkowicz.

16) POMALUTKU AŻ DO SKUTKU

Całyzespół.

Reżyser: F. JAROSY.
Kapelmistrz: M. KOCHANOWSKI.
Baletmistrz: E. WOJNAR.

Kina

APOLLO

1) **Usta Kochanki** (Niebepieczne kłamstwo)
7 aktów. Dramat
Role główne: Virginia Valli i Margaret Livingstone
reżyser; Edward Sloman
Wytwórnia: Uniwersal Pictures

2) **Prawdziwy Mężczyzna**
7 aktów. Komedja
role gł: Reginald Denny i Mary Astor
reż.—Harry Pollard
Wytwórnia: Universal Pictures

FILHARMONJA

od 9 stycznia
Karolina, królowa Anglji
7 aktów, dramat
rola gł. Carla Nelsen
reż. R. Raffé
Wytw. Weltfilm- Monachjum.

NOWY

do 10 stycznia
Nędznicy (Les Miserables)
rola gł. William Farnum.
Wytwórnia: Fox-Film

od 11 stycznia
Dawid i Goliat.
9 aktów - Dramat
role gł.: Mario Bernardi i Edy Darcleas
reż I. Gordon Edward
Wytwórnia: Fox-Film

PALACE

Iwonka
rola główna: Jadwiga Smosarska
reż Chaberski.
Wytw.: Sfinks-Warszawa

PAN

do 10 stycznia
Hrabia Monte Christo
24 aktów. Dramat.
Wytwórnia: Fox-Film

od 11 stycznia
Świat bez mężczyzn
7 aktów. Komedja
rola gł. Earl Fox i 1000 kobiet
reż. J. G. Blaystone.
Wytw. Fox-Film.

STYLOWY

Kobieta bez opieki
rola gł. Bebe Daniels i Richard Dix
Reż. Allan Crosland
Wytw. Paramount.

ŚWIATOWID

do 10 stycznia
1) **Młynarczykowie**
7 aktów. Komedja.
role gł. Pat i Patachon.
reż. Molander
Wytw.: Palladium-Stockholm

2) **Pamiętniki Buster Keaton'a**
5 aktów. Farsa.
rola gł. i reżyser: Buster Keaton
Wytw: United Artists

od 11 stycznia
1) **Sześć strzałów o północy**
(Droga grzechu)
7 aktów—Dramat
Scenarjusz Rex Beach'a
role gł. Lucia Dresser Jack Pickford
reż.—Clarence L. Brown.
Wytw. Universal.

2) **Czworonożna niania**
farsa—2 akt.
Wytw. Universal.

SPLENDID

Uwiedziona
10 aktów—Melodramat
rola gł. Mary Pickford
reż. Robertson
Wytw. Paramount.

DANCINGI

OAZA
Wierzbowa 9. Codziennie o godz. 11
Wytworny dancing.
Atrakcje światowe:

Pola i Harry Fleming
tańczą Honolulu Blues, Some Sunny, Day, Dixei, Baby.
Mr. Fred i M-lle Lucie Delgado
Les Danseurs du Grand Monde
Tańczą Tango Parisien, Valse Boston La Huppa-Huppa, La Samba.
Lucja Donat
Tańce Hiszpańskie
Orkiestra: Oaza Jazz.

ASTORJA
Nowy Świat 64.

POLONIA PALACE HOTEL
Al. Jerozolimska 39.

HOTEL BRISTOL
Krak. Przed. 42. Sala Malinowa

EMPIRE
Krak, Przed. 7. American Bar.

ROYAL
Chmielna 31.

Redaktor i wydawca: Stanisław Grudziński   Kierownik literacki: Stefan Kordjan Gacki   Drukarnia D. O. K. I — Długa 1